que sais-je ?

# LE VAUDEVILLE

*HENRI GIDEL*

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

# *Le vaudeville*

HENRY GIDEL

DU MÊME AUTEUR

La dramaturgie de Georges Feydeau, Paris, Champion, 2 vol., 1978 (épuisé).
Le théâtre de Georges Feydeau, Paris, Klincksieck, 1979.

ISBN 2 13 039458 2

Dépôt légal — 1re édition : 1986, octobre

© Presses Universitaires de France, 1986
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

# INTRODUCTION

Aussi curieux que cela puisse paraître, le présent ouvrage constitue la première étude d'ensemble qui, en France, ait jamais été consacrée au vaudeville. C'est qu'il a été longtemps considéré, parmi les genres dramatiques, comme celui dont il fallait bien constater l'existence, mais qui ne méritait pas le moindre examen sérieux. Il était, il est même encore, absent, ou peu s'en faut, des manuels d'histoire littéraire, moins heureux en cela que le mélodrame, genre pourtant décrié s'il en fut, mais qui n'en a pas moins suscité un grand nombre d'articles ou d'ouvrages dont le dernier en date remonte à 1984.

Cette situation est d'autant plus étrange que le vaudeville a exercé et exerce toujours dans notre vie dramatique un rôle considérable : on en a joué des centaines au XVIII^e siècle, et 10 000, paraît-il, au siècle suivant ; de nos jours, certains d'entre eux ont bénéficié de plusieurs milliers de représentations. Les reprises de vaudevilles anciens sont la providence des directeurs, auxquels elles assurent durant des mois, voire des années, des salles combles.

Comment, alors, expliquer cet ostracisme ou du moins cette ingratitude ? La première raison en est que le vaudeville n'est généralement pas considéré comme relevant de la littérature : on dit qu'il n'est pas « bien écrit ». C'est que l'on s'obstine à juger les œuvres théâtrales à l'aide de critères purement littéraires.

Ce qui peut faire comprendre aussi, sans l'excuser, le peu d'estime où l'on tient trop souvent le vaudeville, c'est l'humilité de ses origines. Son nom a été associé, dès sa naissance, à l'idée de théâtre populaire : ne s'est-il pas développé dans les baraques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, puis dans les salles des Boulevards ? D'ailleurs il n'était pas rare de voir les auteurs qui en commettaient en ressentir quelque honte... Scribe n'a eu de cesse qu'il n'ait fait jouer des comédies, genre plus distingué, au Théâtre-Français ; et Labiche lui-même accordait beaucoup plus d'estime à celles de ses pièces qui lui paraissaient s'élever au-dessus du simple vaudeville.

Une dernière raison explique le dédain dans lequel ce genre est trop souvent tenu, c'est sa gaieté foncière, toujours stupidement associée, d'ailleurs, à une notion de facilité. Par un étrange paradoxe, c'est cette gaieté qui le fait d'autant plus mépriser par ceux-là mêmes qu'elle a séduits. Alors qu'au contraire la gravité, ce « privilège des sots », comme l'écrivait Montesquieu, en impose d'autant plus qu'elle ennuie davantage. Molière se plaignait déjà de la situation humiliante faite à l'auteur comique. Rien n'a changé.

Disons maintenant un mot de la perspective dans laquelle nous avons conçu la présente étude. Nous avons adopté un point de vue résolument historique, le seul, à notre sens, qui puisse nous permettre de saisir le véritable esprit du genre. C'est pourquoi nous avons consacré notre premier chapitre au vaudeville-chanson, qui est à l'origine de ce type de théâtre auquel il a légué son nom et peut-être son âme. Après quoi, nous avons accompagné le vaudeville depuis son éclosion, à la fin du XVII^e siècle, et à travers ses périodes de prospérité ou de crise, jusqu'à nos jours.

C'est toujours dans cette perspective historique que

nous nous sommes situé pour opérer un choix parmi les innombrables vaudevillistes qui se sont succédé depuis près de trois siècles : tout en accordant une place prioritaire aux auteurs que la postérité a sélectionnés, comme Labiche ou Feydeau, nous n'avons pas voulu exclure ceux qui, maintenant oubliés, ont jadis obtenu de notables succès auprès de leurs contemporains. Ce sont eux qui nous permettent de ressusciter le climat dans lequel a évolué le vaudeville et de mieux comprendre ce qu'il est par ce qu'il fut. Quelques pages, enfin, sont consacrées aux conditions de création des vaudevilles : elles permettent de mieux expliquer certains aspects d'un genre trop souvent mal compris.

## Chapitre Premier

# LE VAUDEVILLE-CHANSON

On sait qu'avant d'être un genre dramatique, le vaudeville — et c'est le premier sens du terme — fut à l'origine un certain type de chanson populaire. Selon la tradition, c'est un foulon normand nommé Olivier Basselin, né un peu avant 1400 et mort en 1450, qui aurait inauguré le genre. L'ancien nom de ces compositions, *vau-de-Vire* ou *vaudevire*, c'est-à-dire « vallée de la Vire », s'expliquerait par leur origine géographique. Il s'agissait de chansons gaies, souvent satiriques, composées la plupart du temps sur des airs déjà connus.

On a, à tort semble-t-il, plus ou moins contesté l'existence de ce Basselin : Guillaume Crétin le mentionne, ainsi que le manuscrit de Vire. Par ailleurs, il nous reste une « déploration » sur sa mort, survenue à la bataille de Formigny (1450), par laquelle les Anglais avaient été définitivement chassés de Normandie (« Hélas, Olivier Basselin, n'orrons nous plus de vos nouvelles ? »). En réalité, Basselin était la personnalité la plus marquante d'une association de poètes-chanteurs, les « compaignons du Vau de Vire », mentionnée dans la « déploration » que nous venons d'évoquer. Cette association devait probablement se rattacher à la vieille tradition des trouvères normands, comme l'a bien vu Armand Gasté.

Malheureusement les Anglais ruinèrent le bocage normand et dispersèrent les compagnons. Malgré tout, la mode qu'ils avaient lancée devait se révéler singulièrement durable et, aux environs de 1500, il existait un abondant répertoire de ces chansons. Le genre, devenu extrêmement célèbre, s'était répandu par la tradition orale et le colportage dans toute la France. Si bien qu'à la fin du XVI^e^ siècle le terme *vau-de-vire*, longtemps après la mort des créateurs du genre, était devenu courant pour désigner la chanson populaire de circonstance. L'acception du mot était très large, comme en témoigne le titre de l'un des recueils de Jacques

Mangeant : *Recueil des plus beaux airs accompagnés de chansons à dancer, balets, chansons folâtres et bachanales autrement dits vaudevires* (1608-1615).

Cependant, au début du XVII^e siècle, le terme *vaudeville* remplace assez souvent l'ancien mot *vaudevire*, qu'il supplante définitivement plus tard. Comment cette transformation s'est-elle opérée ? Déjà en 1507, le mot était apparu dans *La Condamnation de Bancquet*, une moralité de Nicolas de la Chesnaye ; par ailleurs, plus tard, au cours du siècle, paraissaient des recueils de chansons intitulés *voix de villes*, ainsi celui de Chardavoine (1576), cette appellation signifiant sans doute qu'elles se distinguaient des chants ruraux. Ainsi une sorte de confusion se serait-elle produite entre l'expression *vau-de-vire*, dont l'étymologie normande aurait cessé d'être comprise, et *voix-de-ville* : ces termes représentaient deux genres qui ne se distinguaient pas suffisamment l'un de l'autre pour ne pas se confondre.

Mais la question est assez complexe pour avoir suscité des interprétations variées : selon la plupart des auteurs, et c'est l'explication traditionnelle, *vaudeville* ne serait qu'une « corruption », ou une « altération » de *vaudevire*. C'est la thèse très ancienne soutenue encore par Littré (1863), reprise par Bloch et Von Wartburg dans leur *Dictionnaire étymologique* (1932). Ces deux interprétations, au demeurant, ne s'excluent pas : vau-de-vire s'est peu à peu transformé en *vau(l)-de-ville* au début du XVI^e siècle et cette évolution a été facilitée et accélérée par l'apparition ultérieure de l'expression *voix-de-ville*.

Notons encore l'interprétation de Collières dans *Des mots à la mode et des nouvelles façons de parler* (1692) : le mot *vau-de-ville* serait explicable à partir de la locution à *vau-de-route* (cf. Racine : « Les ennemis... s'en sont fuis à vau-de-route ») qui signifie « le long de la route » et par extension « en désordre » comme dans « à vau-l'eau ». Il s'agirait donc d'une chanson qui ferait le tour de la cité, « à vau-de-ville ».

Mentionnons enfin l'explication fournie par Pierre Guiraud dans ses *Structures étymologiques du lexique français :* vaudevire serait un terme redondant composé de deux synonymes *vauder* et *virer*, tous deux exprimant un rapide mouvement circulaire. Le vaudevire serait donc un air qui tourne sur lui-même, autrement dit un air comportant un refrain. Ensuite, par un phénomène d'étymologie populaire, *vaudevire* serait devenu *vaudeville*, ce type de chanson tournant en quelque sorte à travers la ville. Il nous semble, malgré tout, qu'en définitive, l'explication traditionnelle, complétée par ce que nous avons dit concernant l'influence des *voix-de-ville*, risque d'être la plus proche de la vérité.

Pour en revenir au genre lui-même que nous avons seulement évoqué à ses débuts, au XV^e siècle, disons que c'est de cette époque que date la véritable naissance de la chanson populaire française qui existait, certes, au siècle précédent, mais n'y avait pas connu un semblable épanouissement. Or un nombre important de ces chants consiste précisément en vaux-de-vire. L'un des recueils les plus précieux à cet égard est le manuscrit de Bayeux, constitué vers 1514 : il est une image fidèle de la diversité des chansons au XV^e siècle : chansons d'amour, chansons bachiques, chansons de circonstance aussi, qui évoquent les malheurs de la France pendant la guerre de Cent Ans et les événements de la fin du XV^e siècle.

A cette époque ces chansons populaires sont encore mélangées dans les manuscrits à des chansons d'une facture plus raffinée. Mais au siècle suivant, on assiste à la naissance de l'édition musicale (recueils imprimés d'Attaingnant, 1528 ; de Chardavoine, 1576 ; fondation de la maison d'édition Ballard, 1551), ceci favorisant la chanson littéraire plutôt que la chanson populaire. Par ailleurs, au milieu du XVI^e siècle, naît l'*air de cour*, évidemment plus aristocratique que populaire.

Tous ces facteurs contribuent à séparer plus ou moins la chanson française en deux genres passablement différents. D'un côté, des compositeurs de talent comme Clément Jannequin, Pierre Certon, Roland de Lassus créent des chansons originales ou mettent en musique des poèmes de Marot, Saint-Gelais, Baïf ou Ronsard ; mais, par ailleurs, le peuple chante sur des airs déjà connus, donc plus faciles à interpréter, des textes plus à sa portée, autrement dit des vaudevilles.

Ce mot prendra d'ailleurs au XVII^e siècle un sens plus précis, celui de chanson du peuple, et plus exactement du peuple parisien, comme on peut s'en assurer au Pont-Neuf inauguré en 1607 : là des « chantres », juchés sur des escabelles, et accompagnés par un violoniste, débitent leurs couplets, environnés d'une foule de badauds qui achètent ensuite leurs chansons. D'autre part, les danseurs de cordes, les montreurs de marionnettes et les charlatans qui vendent leurs pommades miraculeuses agrémentent eux-mêmes leurs numéros de vaudevilles inédits. L'activité de ces chanteurs devint si intense qu'au terme de vaudeville fut souvent substitué celui de *pont-neuf*, pour désigner celles de ces chansons qui étaient devenues particulièrement populaires. Sous Louis XIV, le plus célèbre de ces vaudevillistes fut un certain Philippot, surnommé « le Savoyard », auquel succéda Etienne, ex-cocher du magistrat Verthamont, qui chantait en gardant l'habit de son ancienne profession et régna plus de quarante ans sur le pont.

Ces vaudevilles étaient étroitement attachés à l'actualité, si bien qu'ils passaient rapidement de mode. « Il y a des gens, notait La Rochefoucauld, qui ressemblent aux vaudevilles qu'on ne chante qu'un certain temps. » Faits divers, scandales, petits ou grands, inspiraient les auteurs : une comédienne va-t-elle chercher dans la prostitution des ressources que le théâtre a cessé de lui offrir ? Le « Savoyard » consacre à ce modeste événement un vaudeville dont on se bornera à citer ces deux vers :

*Ne gagnant plus rien sur la Seine*
*Elle trafique sur le Rhin.*

Les événements politiques, diplomatiques ou militaires alimentaient également la verve de nos chansonniers et Ménage observait qu'un « recueil de vaudevilles est indispensable à qui veut connaître l'histoire ». P. Barbier et F. Vernillat ont pu écrire récemment une *Histoire de France par les chansons* en trois volumes, où les vaudevilles constituent la plus grande part des textes cités. Ces chansons reflétaient si fidèlement l'opinion populaire qu'elles étaient redoutées. « Mes enfants, gare aux ponts-neufs ! » disait le grand Condé à ses troupes pour exalter leur courage. La Fronde, par exemple, fut la source de nombreux vaudevilles : ils constituent la majorité des quelque six mille *mazarinades* que l'on a recueillies. Inutile de dire que ces vaudevilles politiques s'en prenaient plus violemment encore aux personnes qu'aux idées.

A côté de ce type de chanson, les vaudevilles bachiques continuaient à faire florès, comme au plus beau temps des joyeux compagnons des vaux-de-vire, mais on les appelait souvent alors *airs à boire*. Ces chansons de cabaret, issues de la tradition de Villon et de Rabelais, ne se sont jamais interrompues pendant toute l'histoire du vaudeville, comme en témoignent les sociétés du *Caveau* qui se succédèrent depuis le XVIII^e^ siècle jusqu'aux approches de la Seconde Guerre mondiale. Mais, dès le début du XVII^e^ siècle, nombreux sont les recueils inspirés par ce thème : *Recueil de chansons pour danser et pour boire*, Paris, Ballard, 1627 ; Jean Boyer, *II^e^ livre de chansons à danser et à boire*, Paris, Ballard, 1642 ; *Le Circuit des enfants de Bacchus*, Paris, Huppeau, 1627. Mais c'est sans doute un menuisier de Nevers, Adam Billaut, plus connu sous le nom de Maître Adam, mort en 1663, auteur des *Chevilles* (1644), du *Vilebrequin* (1663), et du célèbre vaudeville *Aussitôt que la lumière...*, qui illustre le mieux le thème bachique.

A cette inspiration se mêlait tout naturellement l'inspiration galante, et souvent grivoise aussi, comme cela apparaît dans le titre de tel recueil de Ballard : *Tendresses bachiques*, composé de

petits airs « tendres et à boire ». Ces airs tendres se nommaient souvent « brunettes » ou encore « pastourelles », car les thèmes rustiques se mêlaient souvent aux sujets sentimentaux.

Il convient à présent de dresser un bilan général du vaudeville-chanson au moment où il va s'insérer dans le genre dramatique, c'est-à-dire au cours des dernières années du XVII^e siècle. Disposant alors d'une tradition presque trois fois séculaire, il a fini par acquérir une position officielle et un statut littéraire : aussi Boileau n'hésite-t-il pas à le ranger parmi les genres dignes de figurer dans son *Art poétique* (1674). Il le considère, à juste titre, comme une branche de la satire et en fait une création de la malignité nationale. Il note fort pertinemment le caractère très français du genre — né dans les profondeurs du pays rural puis devenu éminemment parisien par la suite. Il relève aussi sa gaieté (« cet enfant du plaisir veut naître dans la joie »), sa fantaisie débridée (« La liberté française en ses vers se déploie »), et l'esprit dont il pétille (« en bons mots si fertile »). Boileau évoque avec exactitude la technique de diffusion du vaudeville qui, grâce à la mélodie facilement retenue, se répand « de bouche en bouche » dans la population et « s'accroît en marchant », c'est-à-dire s'enrichit, au cours même de cette diffusion, d'une foule de trouvailles qui viennent perfectionner le texte initial.

Qui étaient au juste les auteurs de ces vaudevilles ? Non pas le « peuple » comme on l'a cru naïvement à l'époque romantique, croyance encore partagée par quelques folkloristes, mais tout simplement des auteurs, lettrés comme François Maynard, Voiture, Conrart, Linères, Coulanges ou Blot, ou semi-lettrés comme le menuisier de Nevers ou certains chanteurs du Pont-Neuf.

Définissons maintenant la forme du vaudeville-chanson à la fin du XVII^e siècle : il est composé de couplets de 4, 5, 6, ou 8 vers... en nombre variable : souvent cinq ou six. Il comporte généralement un refrain placé soit à fin du couplet, soit à la fois à l'intérieur de ce couplet et à sa fin. Ce refrain est souvent composé d'onomatopées, par exemple :

*O guéridon des guéridons dondaine*
*O guéridon des guéridons dondon.*

ou encore

*Ture lure flon flon flon*

d'où l'expression *flonflon* utilisée plus tard pour désigner un refrain de vaudeville ou d'opérette.

Ces refrains sont, la plupart du temps, composés suivant le principe de la répétition avec variation d'un ou de plusieurs

éléments. Les vers sont souvent de 6, 7, mais surtout 8 syllabes, rarement davantage, mais n'ont pas forcément une longueur identique à l'intérieur d'un même couplet (on trouve, par exemple, des combinaisons de 7-5-7-5, ou de 7-7-5-5, ou de 7-7-7-7-4-4, etc.). Cependant tous les couplets d'une même chanson ont une structure absolument semblable. Quant aux rimes, combinées d'une manière très variée, elles sont pauvres la plupart du temps, quand il ne s'agit pas de simples assonances. Il advient même qu'il n'existe ni rimes ni assonances d'aucune sorte. Bref, la technique du vaudeville, très rudimentaire, est assimilable par l'auteur le moins averti, ce qui convient parfaitement à un genre populaire et explique dans ce domaine le grand nombre d'amateurs.

On sait que, très rapidement, le vaudeville fut adapté à une mélodie préexistante. Etait-ce déjà le cas pour Olivier Basselin ? On ne le sait trop, mais c'est un usage qui s'est établi très tôt. Dès le XVI^e siècle en tout cas, on sait qu'il s'agit d'airs très simples, par opposition aux mélodies polyphoniques de facture savante, susceptibles d'être chantés sans difficulté par tous. Très tôt également, on appelle *vaudeville* aussi bien l'air que les paroles qui lui sont adaptées.

Les airs de vaudeville étant transmis oralement, il était superflu de les noter. Aussi les recueils de vaudevilles du XVII^e siècle (comme ceux du XVIII^e siècle, d'ailleurs) sont-ils dépourvus de musique. Mais chaque texte est accompagné de l'indication du *timbre* sur lequel il doit être chanté : l'expression usuelle est « sur l'air de... » ou simplement « air... » suivi, soit du titre de la chanson dont on reprend la mélodie, soit, beaucoup plus fréquemment, de son *incipit*, c'est-à-dire de son premier vers ou d'une partie de son premier vers. Le terme *timbre*, à l'origine, désignait uniquement le titre ou l'*incipit*, puis, par extension, il signifie aussi la mélodie elle-même que l'on appelait également *fredon*.

Naturellement ce système de renvoi à un *timbre* supposait, de la part des lecteurs de recueils, une étonnante mémoire musicale commune ; mais ce phénomène ne doit pas surprendre de la part d'un peuple pour lequel, devait noter Beaumarchais un peu plus tard, « tout finit par des chansons ».

Cependant, le nombre de ces timbres augmentant sans cesse, le besoin d'aider la mémoire en notant les airs des vaudevilles contenus dans les recueils ou *chansonniers* finit par se faire sentir. C'est pourquoi, en 1717, Ballard publie sa *Clef des chansonniers* ou *Recueil des vaudevilles depuis cent ans et plus*. On pouvait y trouver les airs des 300 vaudevilles les plus fréquemment utilisés par les poètes professionnels ou amateurs de l'époque.

Avant d'abandonner l'étude du vaudeville-chanson pour aborder

celle des « pièces en vaudevilles », notons que ce genre est resté en faveur pendant tout le XVIII^e siècle, Révolution comprise.

Il faut mentionner ici le rôle capital joué par les diverses sociétés de chanteurs-amateurs connues sous le nom de *Caveau* et qui, se succédant depuis 1734, ont vécu sous diverses formes jusqu'aux abords de la Seconde Guerre mondiale. Elles ont assuré la vitalité du genre et pourvu au renouvellement des auteurs. Au XIX^e siècle, en tout cas, le genre est encore bien vivant : les célèbres chansons de Désaugiers, puis celles de Béranger sont très souvent des vaudevilles. Sous l'Empire, *La Clef du Caveau* (1810), œuvre de Pierre Capelle, maintes fois réimprimée, réunit à l'usage des chansonniers et du public les timbres des airs en vogue : à chacun d'y adapter les paroles de son cru. Les « goguettes », sociétés chantantes concurrentes du Caveau, sont des pépinières de vaudevillistes. A la fin du XIX^e siècle, dans les cabarets montmartrois comme le *Chat-noir*, un Mac-Nab, par exemple, ou un Bruant, cultivent encore le vaudeville-chanson.

De nos jours, le système du timbre sur lequel il est fondé est loin d'être abandonné : il suffit d'assister aux représentations des *Deux-ânes* ou du *Caveau de la République* pour s'en assurer. Mieux encore, nos moyens modernes de diffusion, télévision et radio se sont mis à son service. Ils nous permettent de constater que nos actuels chansonniers continuent à adapter leurs propos satiriques aux airs à la mode. Le vaudeville-chanson, né voici plus de cinq siècles, est encore bien vivant.

CHAPITRE II

# LE VAUDEVILLE AU XVIII^e SIÈCLE

## I. — Naissance et développement du genre

1. **L'entrée du vaudeville dans le théâtre.** — Sans vouloir remonter trop loin dans l'histoire de la scène française, notons en tout cas que, dès 1640, la chanson avait commencé à faire son apparition dans le théâtre, préludant ainsi à la naissance de la comédie en vaudevilles. A cette date, en effet, était publiée une *Comédie en chansons* attribuée à Timothée de Chillac et à Charles Beys. C'était la première comédie composée sur des « airs connus », exclusivement faite à partir de mélodies en vogue à cette époque. De son côté, Molière introduisit le chant dans les intermèdes du *Mariage forcé* (1664) ou du *Sicilien* (1667). Et l'on notera que *Georges Dandin* (1668) est inséré dans les quatre parties d'une pièce en musique. Par ailleurs, à partir de 1671, les divers opéras français de Cambert ou de Lully accoutumèrent eux aussi le public à l'entrée de la musique dans la comédie. Mais ce public n'était pas encore mûr pour la « comédie en musique » qui, estimait Molière, risquait d' « effaroucher les esprits des Français ». Même à la fin du siècle,

dans les comédies dites « à divertissement », les chants et danses, généralement situés à la fin de la pièce, en sont très nettement séparés, comme dans *Les Vendanges de Suresnes* (1695) de Dancourt.

En fait, c'est avec le théâtre italien que le nouveau genre va réellement faire son apparition. On sait que depuis le XVI^e^ siècle, grâce à Catherine de Médicis, des troupes italiennes venaient faire en France des séjours de plus en plus longs. Depuis 1680, les comédiens italiens occupaient la salle de l'Hôtel de Bourgogne jusqu'au moment où, en 1697, ils en furent expulsés. Or une part importante des pièces jouées durant ce laps de temps, et dont nous connaissons le texte grâce au recueil de Gherardi, comportait des vaudevilles chantés (œuvres de Fatouville, Dufresny, Delosme de Montchesnay, Regnard, Pellaprat, etc.). Selon D. Grout, on ne compte pas moins, dans l'ensemble du recueil de Gherardi, de 35 « timbres » populaires. Comme le note très justement François Moureau dans son ouvrage sur Dufresny, la liste des 16 fredons repris par cet auteur est un catalogue des chansons à la mode — que l'on retrouve d'ailleurs dans les *Recueils d'airs sérieux et à boire* ou dans *La Clef des chansonniers* de Ballard. On comprend aisément pourquoi, en général, les auteurs ne composaient pas ou ne faisaient pas composer de mélodies originales : ils y gagnaient à la fois temps et argent. Par ailleurs, les Italiens, et eux-mêmes, adoraient les parodies d'opéras et en inséraient beaucoup dans leurs pièces ; or le principe même de ces parodies était que l'on appliquât des paroles nouvelles à une musique préexistante.

Quant à l'idée de placer des chansons dans le corps même de la comédie, alors que jusque-là, on l'a vu, le chant en était plutôt rejeté à la fin du spectacle,

elle n'a rien de surprenant. Les auteurs savaient que la Comédie-Française, prisonnière de ses traditions, n'eût pas toléré cette innovation. En revanche, les Comédiens-Italiens, bien que troupe royale, admettaient bien davantage la fantaisie. Les auteurs, heureux de cette liberté qu'on leur offrait, n'avaient aucune raison de ne pas en user pour expérimenter leurs nouvelles conceptions. Quoi qu'il en soit, le genre que l'on devait plus tard nommer « comédie en vaudevilles » puis « vaudeville », était né.

Assez curieusement, c'est l'expulsion des Comédiens-Italiens en 1697 qui allait entraîner le succès de ce nouveau type de pièce, destiné à subsister un siècle et demi durant. A cette époque, il existait à Paris deux foires particulièrement florissantes : la Foire Saint-Germain et la Foire Saint-Laurent. La première, qui remontait au XII^e siècle, occupait le quartier où se trouve actuellement le Marché Saint-Germain ; elle était ouverte du début de février jusqu'au dimanche de la Passion. La seconde, née au XIV^e siècle, se tenait à peu près à l'actuel emplacement de la gare de l'Est. Elle ouvrait au début d'août et se terminait à la fin de septembre.

Très populaires, ces foires abritaient dans des baraquements de bois nommés « loges », des commerces de toutes sortes : orfèvreries, bijouteries, lingeries, galeries de tableaux, cabarets, tripots... La lecture de *La Foire de Saint-Germain* (1695), comédie de Regnard et Dufresny, nous fournit une juste idée de l'atmosphère qui régnait en ces lieux. De tout temps, une foule de saltimbanques avait animé ces foires : marionnettistes comme les Brioché, montreurs d'animaux savants, acrobates, etc. Or, depuis 1670, certains entrepreneurs de spectacles tentaient de monter des pièces de théâtre (les frères Allard, La Grille, Bertrand...) mais ils se heurtaient alors à la Comédie-

Française ou à l'Opéra qui, bénéficiant du monopole de la comédie et du chant, les faisaient persécuter.

Cependant, à peine les Comédiens-Italiens avaient-ils été expulsés, qu'un directeur de troupe, Bertrand, se considérant comme leur successeur légitime, prétendit jouer à leur place leur répertoire. Il fut immédiatement imité par ses confrères. D'où une guerre d'escarmouches à multiples épisodes entre les forains d'une part et d'autre part la Comédie-Française et l'Opéra, que cette concurrence illicite exaspérait. Les péripéties de cette guérilla ont été narrées en détail par Campardon, Albert et Bonnassies. Certaines formes de cette lutte permettront de comprendre la naissance de la comédie en vaudevilles. Dans l'impossibilité de parler où les contraignait la loi, les acteurs d'Allard imaginèrent, vers 1710, de tirer de leur poche droite des rouleaux de parchemin où étaient inscrits en gros caractères le texte de leur rôle, qu'ils glissaient dans leur poche gauche après l'avoir montré au public, et ainsi de suite. Ces textes, primitivement en prose, devinrent rapidement des vaudevilles dont les airs, entonnés par des comparses disséminés dans la salle, étaient repris par l'ensemble des spectateurs. On devine la prodigieuse animation qui devait alors régner dans le public, joyeux du bon tour joué aux autorités.

Mais en 1712 on perfectionna encore le procédé : « Comme ces écriteaux embarrassaient sur la scène, nous explique Lesage, les acteurs s'avisèrent de les faire descendre du cintre (...) l'écriteau était porté par deux enfants habillés en amours (...) Les enfants, suspendus en l'air par le moyen de contrepoids, déroulaient l'écriteau. » Le chef-d'œuvre de ces pièces dites « à écriteaux » est *Arlequin, roi de Serendib*, donné par Lesage en 1713, à la Foire

Saint-Germain. La pièce est entièrement composée de courts vaudevilles tous dotés d'un air différent. Cet *Arlequin* marque le début de Lesage à la Foire, événement de première importance dans l'histoire du genre, car cet auteur lui communique une sorte de dignité littéraire dont il était jusque-là dépourvu.

Cependant, les acteurs, traitant avec l'Opéra, reçurent, moyennant des compensations financières, la permission de chanter eux-mêmes les airs des vaudevilles. Le spectacle prit alors le nom d'*opéra-comique* parce qu'il tenait à la fois de l'opéra et de la comédie. On mêla peu à peu de la prose aux vers des couplets pour mieux lier ceux-ci entre eux, de sorte que petit à petit les pièces devinrent « mixtes », comme on disait alors.

Mais le succès de cette formule devint tel qu'il éveilla à nouveau la jalousie des concurrents habituels des forains. Cet *Opéra-Comique*, formé en 1714, et qui s'était assuré le concours de Lesage, Fuselier et d'Orneval, fut fermé en 1718, si bien que jusqu'en 1720 les seuls spectacles autorisés étaient ceux des marionnettistes et des danseurs de corde. Ensuite, après maintes péripéties, l'Opéra-Comique put fonctionner à nouveau et en reçut l'autorisation officielle en 1724. Son succès était toujours très vif. Certes, les Italiens, autorisés par le Régent, dès 1716, à rentrer à Paris, avaient d'abord, eux aussi, lutté contre le nouveau théâtre mais ils y avaient bientôt renoncé. Et en 1730, l'Opéra-Comique, preuve qu'il était cette fois vraiment accepté, obtint l'autorisation de construire une nouvelle salle entre les deux halles de la Foire Saint-Germain.

Avec Lesage qui écrit pour la Foire entre 1712 et 1738 (avec ou sans Fuselier et d'Orneval) il faut mentionner Piron, et aussi Panard à partir de 1729 jusque vers 1739, sans oublier son collabo-

rateur Fagan. Ces deux auteurs font en quelque sorte le lien avec le célèbre Favart qui écrit pour l'Opéra-Comique anonymement au début, puis sous son vrai nom.

2. **L'époque de Favart.** — C'est en 1741, avec le très grand succès de *La Chercheuse d'esprit*, que Favart s'impose au public et marque une nouvelle étape dans l'histoire du vaudeville : c'est une époque où, enfin sorti d'une enfance difficile, le genre nouveau s'épanouit. Cependant, sur le plan de la gestion financière, la situation est loin d'être aussi florissante. Pontau, le directeur de l'Opéra-Comique, n'avait pas su gérer son établissement. Ruiné, saisi, il doit en 1743 passer son privilège à Jean Monnet, un habile homme qui rénove complètement la salle, commande décors et costumes au peintre Boucher, confie l'orchestre à Rameau et s'attache Favart comme régisseur.

Naturellement ce dernier continuait à fournir des pièces au nouveau théâtre et obtenait de vifs succès. Si bien que Berger, le directeur de l'Opéra, prétendit se passer des services de Monnet, son adjudicataire, pour administrer directement l'Opéra-Comique. Mais, trop absorbé par la gestion des deux salles, il ne sut pas résister aux attaques de la Comédie-Française, qui obtint la fermeture de l'Opéra-Comique. Pendant six ans, il n'y eut donc plus, dans les foires, aucun autre spectacle que ceux offerts par les acrobates et les funambules.

Fort heureusement, en 1749, c'est la ville de Paris qui fut chargée de gérer l'Opéra, donc également l'Opéra-Comique qui en dépendait. Elle se montra très favorable à la réouverture de cette dernière salle qui avait toujours plu aux Parisiens. C'est à Monnet que fut confiée l'entreprise : en 1751, il fit construire

à la Foire Saint-Laurent un théâtre plus beau encore et mieux agencé que le précédent. Il recruta Vadé qui allait orienter la comédie vers le genre « poissard ». Dès lors, ce fut pour l'Opéra-Comique une période de prospérité marquée d'ailleurs par le retour de Favart.

3. **La querelle des « bouffons » et la crise de la comédie en vaudevilles.** — Cependant, en 1752, des chanteurs italiens (les « bouffons ») de passage à Paris y jouèrent *La Servante maîtresse* de Pergolèse. Le public fut fasciné par cette musique et ces chants. Mais la musique française avait elle-même ses partisans acharnés. D'où la *querelle des Bouffons*. Monnet, partisan de la musique nationale, lança une contre-offensive en montant *Les Troqueurs*, de Vadé et d'Auvergne (1753).

Malgré tout, le public français, irrésistiblement séduit par les « airs » italiens, les préféra aux traditionnels vaudevilles chantés sur des mélodies connues, d'une ligne trop simple à son gré et qui ne permettaient guère les effets vocaux. Aussi les pièces « en ariettes », dotées d'une musique spécialement composée pour la circonstance, obtinrent-elles des succès de plus en plus vifs. Favart lui-même, à son corps défendant, dut composer avec les goûts nouveaux de son public et abandonna de plus en plus les pièces « en vaudevilles ». Le développement de la partie chantée et de la partie musicale, confiée à des musiciens de talent comme Duni, Philidor, Monsigny ou Grétry,rapprochait le genre de notre actuel opéra-comique, surtout après 1762.

C'est en effet à cette date qu'eut lieu la fameuse *Réunion*, en fait l'absorption obligée de l'Opéra-Comique par la Comédie-Italienne. L'Opéra-Comique, certes, y gagnait un statut officiel et une

protection absolue contre ses ennemis traditionnels mais il y perdait son nom. Pis encore, sous l'influence des Italiens, les ariettes avaient tendance à chasser complètement les vieux vaudevilles français. Avec Favart, Anseaume, Poinsinet, Laujon, Dancourt et Sedaine écrivent presque exclusivement alors des pièces en ariettes.

Quelques années après, cependant, un retour de faveur se produisit au profit du vaudeville. Des voix s'élevèrent pour réclamer son retour (Nougaret, *De l'Art du théâtre,* 1769) et les Italiens étaient moins prisés. Fait significatif, dix ans plus tard, Favart était revenu au vaudeville avec la dernière pièce de sa carrière, *Les Rêveries renouvelées des Grecs* (1779). Parallèlement, on assistait à la déconfiture du répertoire italien : ses interprètes étaient licenciés en 1779. Ainsi l'opéra-comique au sens ancien du terme prenait-il sa revanche. En 1783, la troupe émigrait salle Favart, toujours sous l'appellation de Théâtre-Italien qui n'avait plus aucune signification. Et il faudra attendre 1793 pour que l'établissement reprenne le nom d'Opéra-Comique.

4. **La renaissance du vaudeville.** — L'éclipse du vaudeville avait à peine duré vingt-cinq ans (de 1755 environ à 1780). Dès cette dernière date, sans que l'ariette fût abandonnée pour autant, des auteurs comme Piis et Barré donnèrent aux Italiens des pièces de l'ancien genre : ainsi *Les Vendangeurs*, *Aristote amoureux*, *Cassandre oculiste*... et en 1781, *La Matinée et la Veillée villageoises*, *Le Printemps*, *Les Etrennes de Mercure*... Une tendance analogue apparaissait également dans des théâtres récemment fondés (dont certains se trouvaient boulevard du Temple) comme ceux de *Nicolet*, d'*Audinot*, celui de l'*Ambigu-Comique*, celui des *Variétés amusantes*

ou celui des *Beaujolais* : là encore, les vaudevilles luttaient victorieusement contre les ariettes, notamment dans les pièces de Taconnet, ancien acteur de l'Opéra-Comique.

Dans ces conditions, la nécessité apparut bientôt de disposer d'une salle exclusivement réservée au vaudeville, car malgré le retour en faveur du genre au Théâtre-Italien, la part du chant et de la musique y était devenue trop considérable après 1780 pour ne pas gêner les auteurs, ainsi réduits au rôle accessoire de librettistes chargés de fournir au compositeur des situations musicales. Dans ce contexte, mieux valait une authentique séparation entre ce qui était presque devenu notre opéra-comique moderne, et où triomphaient les Philidor, les Dalayrac, les Monsigny, les Grétry et l'ancienne comédie en vaudevilles appelée, après une brève crise, au plus brillant avenir.

Piis, et bientôt Barré, se chargèrent d'effectuer les démarches nécessaires et ouvrirent en 1792, rue de Chartres, près du Palais-Royal, le *Théâtre du vaudeville*, véritable sanctuaire du genre, dont Barré assuma la direction. La fondation de cet établissement avait été facilitée par le fait qu'un an plus tôt, le 13 janvier 1791, l'Assemblée nationale avait décrété la liberté des théâtres.

Malgré les tragiques événements qui suivirent la fondation du Vaudeville, cette salle prospéra. « Le peu de gaieté nationale que laissaient les scènes d'horreur dont on était témoin semblait s'y être réfugié », notait un contemporain. Les principaux fournisseurs de ce théâtre étaient, outre Piis et Barré, Radet, et Desfontaines, les trois derniers travaillant souvent en collaboration, comme dans *Arlequin afficheur* (1792) ou dans *La Chaste Suzanne* (1793). Le succès de cette salle n'empêchait pas les autres scènes de repré-

senter, elles aussi, des vaudevilles : d'abord, celles qui existaient avant le décret de 1791 et dont nous avons cité plus haut quelques-unes, mais aussi celles fort nombreuses, mais aussi très éphémères, dont la liberté des théâtres avait permis la naissance (45, selon les spécialistes, entre 1791 et 1801). Le succès de la comédie à vaudevilles était d'autant plus assuré dans ces époques troublées que les couplets, chantés sur des airs connus, se prêtaient particulièrement bien à la satire politique et au didactisme si prisés durant cette période. D'où une incroyable floraison de vaudevilles, soit « patriotiques », soit « contre-révolutionnaires », qui reflétaient les fluctuations de l'opinion, depuis le *Nicodème dans la Lune* de Beffroy de Reigny (1790) jusqu'à *La Journée de Saint-Cloud* ou *Le Dix-huit Brumaire*, où Léger, Chazal, et Gouffé flattaient, en 1799, le nouveau maître des Français.

Ainsi, née avec le début du siècle, la comédie à vaudevilles, malgré la crise qu'elle avait traversée entre 1755 et 1780, allait aborder le siècle suivant en pleine vigueur. Sans avoir produit de véritables chefs-d'œuvre, elle avait égayé des milliers de soirées pour des centaines de milliers de spectateurs que les scènes officielles avaient souvent éloignés du théâtre. Elle avait même victorieusement résisté aux assauts conjugués de la Comédie-Française, de l'Opéra, puis de l'Opéra-Comique nouvelle manière ; elle avait enfin traversé sans mal la tourmente révolutionnaire, y puisant même une nouvelle santé.

## II. — L'esthétique du vaudeville au XVIII[e] siècle

1. **Sujets et genres.** — Ce qui frappe ici, au premier abord, c'est l'extraordinaire variété des sujets abordés.

Certains d'entre eux, par leur nature même, déterminent, on le verra, des *genres* différents. Quelques exemples nous éclaireront sur ce point, sans pour autant épuiser une si riche matière.

Un des types de pièce que l'on rencontre le plus fréquemment est la *parodie en vaudevilles*. Elle consiste généralement à adapter des paroles triviales à de grands airs du répertoire lyrique. Le contraste ainsi obtenu est d'un effet comique assuré. On trouve ces parodies à la source même du genre, dans le recueil de Gherardi : par exemple *L'Opéra de campagne* (1692), de Dufresny, nous offre des scènes parodiées d'*Armide*, opéra de Quinault et Lully, et les vers suivants : « Les oiseaux enchantés se taisent pour l'entendre / Des charmes du sommeil j'ai peine à me défendre » deviennent dans la bouche d'un chanteur qui attend son déjeuner : « Les poulets fricassés se cuisent pour m'attendre / Des charmes de la faim j'ai peine à me défendre ». Après Lully, on pastiche Rameau, Gluck, etc. Mais on parodie également les tragédies, celles de Voltaire par exemple, qui détestait cela, mais aussi les comédies, voire les parodies elles-mêmes. C'est une véritable fureur : tel opéra n'engendre pas moins de cinq parodies dans les quelques semaines qui suivent sa création. On en compte 85 entre 1740 et 1789. Presque tous les auteurs en écrivent et la dernière œuvre sortie de la plume de Favart, *Les Rêveries renouvelées des Grecs* (1779), est une parodie de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, créée à l'Opéra de Paris un mois plus tôt.

Il existe par ailleurs nombre de vaudevilles mythologiques, souvent prétextes, d'ailleurs, à des développements satiriques, comme *La Forêt de Dodone* (1721) de Lesage et d'Orneval, ou sentimentaux comme *Le Pouvoir de l'Amour* ou *Le Siège de Cythère* (1738) de Favart.

Très en vogue également sont, dès le début, les thèmes orientaux : ainsi dans *Arlequin, roi de Sérendib* (1713) de Lesage ou dans *Achmet et Almanzine* (1728) de Lesage, Fuselier et d'Orneval. Mais cette mode persiste tout le long du siècle : ainsi, en 1741, Favart donne-t-il *Le Bacha d'Alger* ; Radet, en 1784, *Le Marchand d'esclaves*, et Desfontaines, en 1793, *La Chaste Suzanne*.

L'allégorie moralisatrice connaît quelque faveur dans les années 1735-1740, surtout grâce à Panard. On traite souvent les vieux sujets pastoraux durant la période 1750-1760 et après 1770, surtout. Il faut évidemment leur associer les comédies villageoises : *Les Amours champêtres* (1751) ainsi qu'*Annette et Lubin* (1762), toutes les deux dues à Favart, figurent parmi les mieux réussies dans un genre très florissant à l'époque.

Un sujet nouveau fait par ailleurs son apparition au milieu du siècle avec le genre « poissard », qui dépeint le bas peuple parisien et le fait s'exprimer dans sa langue pittoresque. *Les Racoleurs* de Vadé (1756) et *Les Ecosseuses de la Halle* de Taconnet (1767) illustrent bien cette tendance.

Enfin, une simple anecdote, le moindre fait divers, qu'il appartienne au présent ou au passé, peuvent aussi bien fournir le sujet de ces innombrables pièces en vaudevilles, bref tout, absolument tout, « excepté, comme l'écrit Lepeintre, le tragique et le larmoyant ».

Gardons-nous, pourtant, de rester sur la seule impression de variété foisonnante que nous offre ce bref recensement des sujets traités. A y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'à travers leur apparente diversité, ils ne servent le plus souvent que de prétextes, voire de simples décors, soit à la peinture des sentiments amoureux, soit à la satire des mœurs. Mais n'était-ce pas là, déjà, les thèmes fondamentaux

des vaudevilles-chansons avant qu'ils ne fussent insérés dans la comédie ? On ne peut donc qu'être frappé par la remarquable permanence de l'inspiration qui anime les auteurs, depuis les « compagnons du vau-de-vire » au XV^e siècle jusqu'aux trousseurs de couplets de l'époque de Favart.

2. **L'action.** — « Il ne faut point chercher d'intrigues composées. Chaque pièce comporte une action simple et même si serrée qu'on n'y voit point de ces scènes de liaison languissantes qu'il faut toujours essuyer dans les meilleures comédies », écrivait Lesage dans la Préface de son *Théâtre de la Foire* (1721). Cette simplicité de l'action se retrouve dans presque toutes les pièces en vaudevilles du XVIII^e siècle. D'ailleurs, quelle place aurait pu trouver une intrigue complexe dans le cadre restreint qu'offraient ces œuvres chargées de couplets, qui ne comportaient le plus souvent qu'un seul acte ?

Aussi l'action consiste-t-elle fréquemment, après le bref exposé d'une situation, à en développer les quelques conséquences qu'elle entraîne. Par exemple, on imagine un personnage d'homme invisible : il suffira de le placer successivement dans diverses conditions amusantes pour fabriquer une pièce (Lesage, *Arlequin invisible*, 1713).

Les auteurs, en tout cas, se piquent assez rarement d'originalité dans la conception de ces intrigues. Elles consistent généralement à semer quelques obstacles de caractère social ou financier, oppositions familiales, malentendus divers, etc. Comment Nicette parviendra-t-elle à éviter d'épouser M. Subtil qui la convoite pour s'unir au jeune Alain (Favart, *La Chercheuse d'esprit*, 1741) ? C'est sur ce genre de canevas que sont bâties un grand nombre de pièces en vaudevilles. Nous sommes ici à cent lieues des

imbroglios de *Monsieur chasse* ou de *La Puce à l'oreille*, voire de ceux des « pièces bien faites » d'Eugène Scribe.

3. **Les types de personnages.** — Il serait vain de chercher dans ces œuvres les « caractères » des comédies classiques. Le dessein des auteurs n'est nullement d'étudier la psychologie des protagonistes, mais essentiellement de faire rire.

Parmi les centaines de personnages qui peuplent ce théâtre, et malgré leur variété, il est possible de discerner quelques types essentiels.

Ce sont d'abord ceux qui proviennent de l'héritage des Italiens, ce qui est logique étant donné les conditions dans lesquelles sont nées les pièces en vaudevilles. Dès le début du Théâtre de la Foire et jusqu'à la fin du siècle, on rencontre une foule d'Arlequin, de Colombine, de Pierrot, de Scaramouche, etc. Citons quelques titres suggestifs : *Arlequin, roi de Sérendib* (1713) de Lesage, *Arlequin-Thésée* (1745) de Valois d'Orville, *Arlequin déserteur des îles* (1768) de Delautel, *Isabelle-Hussard* (1781) de Desfontaines. Naturellement ces types se sont considérablement modifiés depuis la *Commedia dell'arte*. Ils n'ont plus grand-chose de commun avec la tradition, sinon leurs costumes, leurs masques ou éventuellement leurs lazzi, et particulièrement à la fin du siècle. Par exemple, l'Arlequin qui apparaît dans *Colombine-Mannequin* (1793) de Barré, Radet et Desfontaines est un amoureux modèle qui n'a plus rien à voir avec le personnage glouton, sensuel, cynique et ivrogne qu'il était chez les Italiens du XVII^e^ siècle, voire chez Lesage.

Autres types qui tiennent une place notable dans les pièces en vaudevilles, notamment chez Favart : les ingénus et ingénues de village. Amoureux, ils cher-

chent à se déniaiser. C'est surtout à partir de 1740 qu'ils apparaissent : Nicette et Alain dans *La Chercheuse d'esprit* (1741) en sont les exemples les plus représentatifs, mais on les rencontre jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, tant cette mode, lancée par celui qui est aussi l'auteur d'*Acajou* (1744), de *Bastien et Bastienne* (1753) et des *Ensorcelés* (1757), a été persistante.

Nombreux également sont les personnages de la mythologie gréco-latine : dieux, demi-dieux, héros et simples mortels. On les trouve particulièrement dans les parodies d'opéra, ce qui est bien normal puisque l'opéra du XVIII[e] siècle en fait lui-même une grande consommation.

Les personnages allégoriques connaissent une certaine vogue un peu avant le milieu du siècle : ainsi chez L'Affichard : *La Fontaine de Sapience* (1743), et surtout chez Panard : *Le Fossé du scrupule* (1738).

Une dernière catégorie de personnages est constituée par les grands hommes (de la littérature, du théâtre, de l'histoire...) que certains vaudevilles tentent de faire revivre : ainsi Aristote dans *Aristote amoureux* (1780) de Piis et Barré. Ailleurs, on rencontre M. de Malesherbes, Voltaire, Rousseau, Franklin... Cette mode persistera et même se développera beaucoup par la suite, sous l'Empire et sous la Restauration.

En dehors de ces divers types, il existe dans cette abondante production tout un monde d'autres personnages, la plupart du temps des figures sans grand relief : par exemple, de jeunes premiers amoureux, tous sympathiques, qu'ils soient nobles, bourgeois ou paysans, tous loyaux et fidèles et dont la constance finit toujours par être récompensée. Les jeunes premières sont dotées de qualités symétriques, bien

nécessaires pour répondre à l'attente de partenaires aussi estimables.

Une part importante des vaudevilles développant une intrigue sentimentale, les personnages secondaires jouent souvent soit le rôle d'obstacles à l'idylle commencée, soit celui d' « adjuvants », pour reprendre la terminologie de Souriau. Parmi ces derniers, on rencontre souvent le type du domestique totalement dévoué à son maître : valet de chambre, concierge, jardinier, femme de chambre, servante. Citons, par exemple, le cas de Frédéric dans *Le Faucon* (1793) de Radet : ruiné, il est suivi dans son exil par son valet Fabio, et par Jacintha, vieille domestique sourde ; tous deux, partageant volontairement sa misère, acceptent de travailler pour lui, sans recevoir la moindre rémunération.

Quant aux obstacles à l'amour, ils sont représentés par des pères, mères, tantes, oncles... en proie aux « préjugés », mais aussi par des rivaux qui viennent compliquer la situation ; par exemple, dans *Le Mauvais plaisant* (1757) de Vadé, Grossel, l'oncle de Sophie, prétend imposer à cette jeune fille un mariage avec son ami Plaisantin dont il apprécie le prétendu « esprit », alors qu'elle aime, de son côté, un certain Léandre.

A côté de ces types qui jouent un rôle important dans le déroulement de l'action, s'agite une foule de personnages qui en constituent l'environnement social, à moins qu'ils ne soient les moteurs d'une intrigue secondaire : bourgeois, rentiers, gens de justice, procureurs ou clercs, tabellions, baillis, mais aussi boutiquiers de toutes sortes, épiciers, traiteurs, cabaretiers, tailleurs, marchands de vin, officiers, soldats, paysans... On rencontre aussi des gens du petit peuple parisien au langage pittoresque, comme les

« poissardes » si alertement campées par Vadé ou Taconnet.

4. **Disons un mot de la « morale » des pièces « en vaudevilles ».** — Au cours du premier tiers du XVIII[e] siècle, malgré les déclarations de Lesage touchant ses propres pièces et celles de ses collaborateurs (préface au *Théâtre de la Foire*), la morale traditionnelle y est encore quelque peu malmenée. D'autres auteurs font scandale, ainsi Piron, avec son *Tirésias* (1722), pièce à cause de laquelle Francisque et sa troupe sont arrêtés. Cependant, un peu plus tard, dans les années 1740, Panard entreprend de « moraliser » le vaudeville. Favart suit ses traces et, malgré le caractère un peu équivoque de ses « ingénues » de village (pas tellement plus ingénues que la « Jeune fille à la cruche cassée » de Greuze), ses œuvres deviennent, surtout à la fin de sa carrière, passablement moralisatrices et larmoyantes. Mais il se conformait, sur ce point, à la mode du temps. Et l'on retrouvera ce ton, cette morale, ces dénouements un peu fades dans presque toutes les pièces de la fin du siècle.

5. **Les couplets.** — Nous avons vu plus haut dans quelles conditions le vaudeville-chanson s'était progressivement glissé dans le théâtre à la fin du XVII[e] siècle et au début du XVIII[e]. Ces couplets et les liens qu'ils entretiennent avec la pièce qu'ils animent méritent une brève étude.

En premier lieu, leur nombre et la place qu'ils occupent dans la comédie par rapport au reste du texte sont extrêmement variables. On a vu que, dans le premier quart du siècle, on rencontrait, à côté des pièces « mixtes » (prose mêlée de vaudevilles), des œuvres entièrement composées de couplets, lorsqu'il

était strictement interdit aux acteurs de parler. Mais il existait aussi des comédies qui ne comportaient en tout et pour tout qu'un vaudeville final.

Dans le cas le plus fréquent, celui de la pièce mixte, quelques indications chiffrées nous éclaireront : *La Forêt de Dodone* (1721) de Lesage et d'Orneval comporte 20 « timbres » (airs) différents, *La Chercheuse d'esprit* (1741) de Favart en utilise 70 ; *Le Bouquet du roi* (1752) de Vadé en a 55, *Finfin et Lirette* (1761) de Delautel, 52, *Roger Bontemps et Javotte* (1775) de Moline, 43, *Candide marié* (1788) de Radet et Barré, 63.

Disons maintenant quelques mots des mélodies utilisées dans les vaudevilles. Constatons d'abord qu'elles sont très nombreuses : Corinne Pré en relève plus de 700 pendant la période 1743-1799. Rappelons qu'il s'agit, par définition, d'airs déjà connus par le public. Mais depuis quand sont-ils ainsi connus ? C'est extrêmement variable : tantôt, il s'agit d'airs remontant au XVII^e^ siècle ou à une période antérieure comme *La Bonne Aventure*, *Joconde*, *Attendez-moi sous l'Orme*, *Tous les Bourgeois de Châtres*, et dont, bien souvent, on ne connaît guère la source, tantôt ce sont des mélodies beaucoup plus récentes, ainsi des airs d'opéras de Lully, de Campra, de J.-J. Rousseau, devenus populaires, comme l'air des *Trembleurs* emprunté à *Isis*, opéra de Lully. Citons encore les « romances d'auteurs » qui ont été assez célèbres pour devenir des « timbres » anonymes, comme *Chantons les matines de Cythère* de Laujon ou *Je l'ai planté, je l'ai vu naître* de J.-J. Rousseau. Mentionnons enfin, à partir de 1760 environ, les nombreuses *ariettes* qui agrémentent les comédies : certaines d'entre elles, qui ont particulièrement plu, tombent dans le domaine public. Ainsi, *Annette à l'âge de quinze ans*, air extrait d'*Annette et Lubin*

(1762), comédie de Favart. Dans le cas des ariettes, l'air se simplifie musicalement pour devenir vaudeville. Naturellement, la vogue de ces « timbres » du XVIII^e siècle est très variable : certains ne durent que l'espace d'une saison alors que d'autres survivent jusqu'au Second Empire.

Le choix des « timbres » permet d'apprécier l'adresse et l'ingéniosité de l'auteur. Celui-ci tente d'approprier l'air qu'il choisit à la condition, au caractère, aux sentiments des personnages qui le chantent, à leurs pensées aussi ou à la situation dans laquelle ils se trouvent. Le public de l'époque se souvient avec précision des paroles correspondant au timbre choisi — c'est toujours un air célèbre, rappelons-le — et il les rapproche nécessairement de celles qu'il entend chanter ; il se crée ainsi entre l'auteur et les spectateurs une complicité qui contribue largement à la séduction du genre. Favart devait une bonne part de sa célébrité à l'art avec lequel il savait choisir les fredons et établir cette connivence, glisser avec finesse allusions et équivoques. Il est bien évident que des airs spécialement composés pour la pièce, c'est-à-dire des ariettes, n'eussent pas permis d'établir cette intime collaboration entre l'auteur et son public. D'où la nette préférence de Favart pour les vaudevilles.

Le moment où l'auteur éprouve le besoin d'interrompre son dialogue pour faire chanter ses acteurs n'est pas arbitraire : le couplet intervient lorsqu'un personnage désire exprimer un sentiment quelconque : amour, jalousie, dépit, crainte... ou lorsque l'auteur désire « placer » une équivoque, narrer quelque anecdote. Bref, il a mission d'animer une scène.

Selon leurs fonctions, on distinguait, à l'époque, le *couplet de situation* qui, sans arrêter la marche de l'action, servait en quelque sorte à faire le point,

puis le *couplet de circonstance*, une espèce de morceau de bravoure qui ne se rattachait que d'une façon très indirecte à l'intrigue : par exemple, un personnage à qui l'on offrait une tasse de café se mettait à entonner un hymne en faveur de ce breuvage. Mentionnons aussi le *couplet de facture*, récit ou chanson destiné à faire accepter par le public des explications qui, simplement parlées, eussent semblé fastidieuses, ce qui justifiait d'ailleurs le mot cruel de Beaumarchais : « ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante ». Le couplet *au gros sel* contenait des plaisanteries particulièrement osées et des équivoques grossières qui constituaient pour le public d'alors l'un des attraits les plus efficaces du vaudeville. Dans ce domaine, Vadé apparaît sans égal. Signalons également le *couplet d'annonce* qui, parfois, précédait la pièce et enfin le *couplet public* qui, dit par un des acteurs sur le devant de la scène, quêtait l'indulgence des spectateurs et sollicitait leurs applaudissements.

La forme et les particularités de versification des couplets n'ont guère changé depuis que le vaudeville s'est introduit dans l'art dramatique. Naturellement le nombre de strophes, qui était assez important dans le vaudeville-chanson, se réduit à une ou deux dans la comédie en vaudevilles, de manière à ne pas trop ralentir l'action. Par ailleurs, un même couplet, de huit vers par exemple, une des longueurs les plus fréquentes, peut être chanté par deux personnages (ou plus) qui se le partagent, en quelque sorte, l'un chantant les quatre premiers vers, l'autre les quatre derniers, ou l'un, les trois premiers, l'autre les cinq restants, etc. Toutes les combinaisons sont pratiquées par les auteurs selon les circonstances ; là encore Favart se révèle le plus adroit et le plus ingénieux de tous. Il advient aussi qu'un couplet

soit chanté simultanément par deux ou plusieurs personnages, notamment dans le *vaudeville final*.

Ce *vaudeville final* possédait ses usages propres. Ainsi continuait-on à l'appeler de la sorte, même quand il était doté d'une musique originale. Il se composait d'un nombre variable mais assez important de couplets (par exemple, celui de *La Chercheuse d'esprit* en comporte 13), chantés successivement par les principaux personnages qui, chacun à leur façon, tiraient la conclusion morale de la pièce. Entre ces couplets individuels s'intercalaient assez souvent les chœurs rassemblant la totalité des comédiens qui avaient paru sur la scène. Il s'agissait de créer, au terme de la représentation, un climat de fête et d'euphorie générale qui permettrait au dernier couplet, celui qui sollicitait l'indulgence du public, d'être plus efficace.

Souvent, le vaudeville final revêtait l'aspect d'une revue satirique et il comportait, au fil des couplets successifs, les applications particulières d'un thème général : ainsi, la coquetterie des femmes, la hâte des jeunes filles à se trouver un époux, l'insolence des parvenus. Ce thème était naturellement en relation avec le sujet de la pièce, auquel il conférait ainsi une portée plus vaste. Par cet aspect satirique, le vaudeville final se rattachait à la vieille tradition française que Boileau mettait si justement en lumière dans son *Art poétique*.

Ajoutons qu'à côté des pièces en vaudevilles, nombre de comédies en prose du XVIII^e^ siècle comportaient elles-mêmes un *vaudeville final*. Chacun connaît les dix couplets qui terminent *Le Mariage de Figaro* et tout particulièrement le dernier vers si justement adapté à la situation : « Tout finit-it par des chansons ». On sait moins qu'il en existe aussi chez Marivaux, par exemple dans *L'Ile de la raison* (1727), dans

*L'Ecole des mères* (1732) ou dans *L'Epreuve* (1740).

Nous verrons, en étudiant le vaudeville au siècle suivant, comment, sous le Second Empire, il perdit ses couplets. Jusqu'à cette époque, ceux-ci ne furent pas très différents de ce qu'ils étaient jusqu'alors. Ils avaient seulement tendance à se raréfier et le vaudeville final se raccourcissait souvent jusqu'à se réduire à un ou deux couplets adressés au public, ultime étape avant leur disparition quasi définitive entre 1860 et 1870.

## III. — Les auteurs

1. **Alain-René Lesage** (1668-1744), fils d'un notaire et d'abord avocat (1692), se consacre bientôt aux lettres. Après avoir adapté des pièces espagnoles, il écrit un certain nombre de comédies originales, notamment *Turcaret* (1709) pour le Théâtre-Français. Il est, par ailleurs, romancier avec *Le Diable boiteux* (1707) et *Gil-Blas* (1715-1734). Mécontent du Théâtre-Français après les représentations trop tôt interrompues de *Turcaret*, il donne à la Foire — seul ou en collaboration — une centaine de pièces, entre 1712 et 1738. Sa collaboration avec Fuselier et d'Orneval commence en 1716 et se poursuit jusqu'en 1730 avec le premier, en 1732 avec le second. Lesage et d'Orneval publient, en 1721, un choix de leurs pièces ainsi que de celles de Fuselier, sous le nom de *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent* (9 volumes, le dixième comportant 12 pièces de Carolet). Certaines pièces sont « par écriteaux » ; d'autres sont entièrement composées de vaudevilles chantés par les acteurs ; d'autres, enfin, sont soit mixtes (prose et vaudeville), soit entièrement en prose, à l'exception du vaudeville final. La meilleure pièce à écriteaux est *Arlequin, roi de Sérendib* (1713) :

*Arlequin, à la suite d'un naufrage, se retrouve sur la côte mystérieuse du royaume de Sérendib où règne une affreuse coutume. Chaque mois, on place sur le trône un étranger qui est sacrifié à la fin de son règne éphémère. Par ailleurs, deux compagnons d'Arlequin, Pierrot et Mezzetin, eux-mêmes jetés sur cette côte, ont dû se déguiser en femmes pour échapper au trône et à la mort. Le grand vizir tombé amoureux de Mezzetin en a fait une grande prêtresse et Pierrot est devenu sa « confidente ». Arlequin, d'abord dépouillé par trois bandits, est nommé roi, à sa grande stupéfaction.*

*Après la cérémonie du couronnement qui rappelle un peu celle du* Bourgeois Gentilhomme, *le nouveau souverain mène joyeuse vie, jusqu'au moment où vient son tour d'être sacrifié. Fort opportunément, la grande prêtresse (c'est-à-dire Mezzetin) chargée d'immoler la victime le sauvera* in extremis *et les trois compères s'enfuiront, non sans avoir pillé le temple.*

*Les Eaux de Merlin* (1715) marquent une date importante : à la fin de 1714, les forains avaient recouvré le droit de chanter eux-mêmes, d'où la naissance d'un genre qui, présenté comme une grande nouveauté, reçut le nom d'*opéra-comique*. Effectivement, cette œuvre possède les traits caractéristiques des premiers opéras-comiques : gauloiserie cynique, merveilleux un peu facile, dialogue alerte semé de réparties plaisantes. Par ailleurs, *Les Eaux de Merlin* sont déjà une pièce mixte puisque, entre les couplets chantés, la prose y fait une timide apparition. Quant à *Télémaque* (1715), il justifie pleinement la nouvelle appellation d'*opéra-comique*, puisqu'il s'agit d'une parodie du *Télémaque* de l'abbé Pellegrin. *Arlequin-Hulla* (1716), pièce mixte, écrite en collaboration avec d'Orneval, amuse par l'ingénieuse fantaisie de son sujet : selon une coutume orientale, un mahométan ne peut, lorsqu'il a répudié sa femme, la reprendre qu'après qu'un autre homme l'a épousée et répudiée à son tour. Aussi doit-il se choisir un *hulla*, c'est-à-dire un personnage qui, moyennant finance, accepte de se prêter à cette combinaison. Arlequin se vend donc comme « hulla », mais ce mari provisoire parviendra-t-il à user de ses droits d'époux avant la répudiation qu'il a promise pour le lendemain ? Tel est le thème de cette pièce, que les auteurs sont parvenus à traiter avec tact.

*La Forêt de Dodone* (1721), écrite avec d'Orneval, est une pièce mixte où les célèbres chênes parlants interviennent fort drôlement dans une action menée avec adresse et rapidité.

Mentionnons enfin l'énorme succès d'*Achmed et Almanzine* (1728), pièce écrite avec d'Orneval et Fuselier. Toute la cour vint l'applaudir, d'autant plus que cette « turquerie » était agrémentée de ballets très adroitement exécutés.

Sans prétendre restreindre la part qui revient à ses collaborateurs, on peut affirmer que Lesage est le véritable créateur de l'opéra-comique moderne, qui s'épanouira par la suite avec Favart. Il est aussi le père de la comédie à vaudevilles dont on sait qu'elle vivra jusqu'à la fin du Second Empire. Il l'est parce qu'il a su allier aux qualités littéraires qu'il avait manifestées dans ses romans et aux talents d'homme de théâtre perceptibles dans son *Turcaret*, un sens étonnant du couplet.

2. **Louis Fuselier ou Fuzelier** (1672-1752), avant de collaborer avec Lesage (de 1716 à 1730), travaillait depuis dix ans déjà pour les Foires et y avait acquis une expérience qu'il lui transmit. Il avait déjà utilisé dialogues et couplets dans la même pièce *(Les Amours du valet Tremblotin et de la vivandière Marinette)*, mais sans les mêler à l'intérieur d'une même scène, comme il le fera plus tard avec Lesage et d'Orneval. Outre les pièces qu'il écrivit en collaboration, on trouve dans le théâtre de la Foire deux pièces en un acte qu'il écrivit seul : *Arlequin défenseur d'Homère* (1715) et les *Animaux raisonnables* (1718), aimable fantaisie où l'on voit les animaux transformés en porcs par Circé refuser de reprendre leur condition antérieure.

3. **D'Orneval ou Dorneval** (?-1766), auteur et comédien, composa une soixantaine de pièces, la plupart pour les Foires. Collaborateur habituel de Lesage et de Fuselier, il écrivit seul, en 1716, *Arlequin traitant* où, sans égaler l'auteur de *Turcaret* sur un sujet identique, il manifeste un sens aigu de la construction dramatique, ainsi que *Les Arrêts de l'Amour*, pièce aimablement satirique où le dieu, assisté de Thémis, tranche des litiges de caractère sentimental.

4. **Alexis Piron** (1689-1773), fils du poète Aimé Piron, après avoir scandalisé Dijon, sa ville natale, par une *Ode à Priape* un peu trop libre, se rendit à Paris, où il végétait, lorsque Francisque, le directeur de l'Opéra-Comique, lui demanda d'écrire rapidement une pièce entièrement en monologues, seul spectacle que la Comédie-Française lui permettait alors de monter. Ce fut *Arlequin-Deucalion* (1722) où Piron tenait cette gageure avec beaucoup d'ingéniosité et d'esprit. Devenu célèbre, il écrivit encore 21 autres pièces pour les Foires. Celle qui fit le plus de bruit fut *Tirésias* (1722).

Ce *Tirésias*, pièce mixte, violait la réglementation du moment : Francisque n'avait nullement le droit de faire parler les acteurs. De plus, les situations étaient scabreuses et les dialogues, tout spirituels qu'ils étaient, furent jugés d'une excessive grivoiserie. Les comédiens durent passer quelques jours en prison. Mentionnons encore *L'Endriague* (1723), une pièce étonnante, mettant en scène un « monstre ailé dont la longueur et la grosseur occupaient tout le théâtre et qui ne vivait que de pucelles » et des personnages qui s'appellent Caudaguliventer, Elfridérigelpot ou Espadavantavellados. En 1732, Piron cesse d'écrire pour les Foires. Certes, il avait connu le succès, mais dans un genre alors peu estimé. Aussi travaille-t-il désormais pour le Théâtre-Français où il donne son chef-d'œuvre, *La Métromanie* (1738). Parmi les

auteurs de la Foire, sa verve, sa fantaisie, son esprit — Grimm l'appelait « une machine à saillies » — lui assurent une place importante.

5. **Charles-François Panard** (1674-1765) débuta à la Foire en 1729 et y donna environ 80 pièces, dont plusieurs en collaboration avec son ami Favart. Il avait entrepris de moraliser les spectacles, usant parfois pour cela de l'allégorie, montrant la *Cupidité* entraînant les ambitieux à se débarrasser du fardeau des *Vertus*, pour franchir *Le Fossé du scrupule* (titre d'une pièce de 1738). Il était meilleur dans le couplet que dans l'art de la construction dramatique et a laissé de nombreuses chansons. Citons de lui *Le Magasin des modernes* (1736), *La Gageure* (1745), *L'Ecosseuse* (1760).

6. **Barthélemy-Christophe Fagan** (1702-1755), écrivit pour tous les théâtres : des comédies pour le Théâtre-Français, comme *La Pupille* (1734) ou *Les Originaux* (1753), des pièces pour la Comédie-Italienne et pour les Foires. Pour ces dernières, citons des opéras-comiques comme *Les Acteurs-Juges* (1742), *L'Ile des Talents* (1743), *Cythère assiégée* (1748).

7. **Charles-Simon Favart** (1710-1792). Fils d'un pâtissier en vogue qui avait inventé les « échaudés » et savait rimer le couplet, Favart fit de solides études classiques tout en s'initiant à la profession paternelle. Il débuta au théâtre avec une parodie, *Le Comte de Paonfier* (1732), puis collabora avec les auteurs à la mode : Panard et Fagan, mais ne livra son nom au public qu'avec *La Chercheuse d'esprit* (1741), une comédie en vaudevilles qui fit date (200 représentations successives).

*Nicette, une ingénue de village, lasse d'entendre sa mère prétendre qu'elle n'a pas assez d'esprit pour se marier, entreprend de chercher à en acquérir. Après quelques expériences décevantes, elle rencontre enfin un garçon aussi ingénu qu'elle, Alain. Les deux jeunes gens se sentent attirés l'un vers l'autre mais leur ignorance est encore excessive. Or madame Madré, la mère de Nicette, a elle-même des vues sur Alain auquel elle apprend à offrir un bouquet, à baiser la main, à embrasser. Fort de sa nouvelle science, Alain en fera bénéficier Nicette à qui l'esprit vient si rapidement qu'il deviendra indispensable de la marier le plus rapidement possible.*

En peignant l'éveil des sens chez les villageois, Favart venait d'illustrer un thème qui restera celui d'un grand nombre de ses pièces ultérieures. Une grâce un peu mièvre, une certaine finesse

et une certaine décence dans l'équivoque, un langage où la naïveté ruisselle d'esprit seront désormais sa marque personnelle. A quoi s'ajoute beaucoup de goût dans le choix des fredons. On était loin des farces d'antan et Voltaire, réconcilié, grâce à lui, avec l'Opéra-Comique, lui écrivait : « Vous embellissez tout ce que vous touchez. C'est vous qui, le premier, formâtes un spectacle régulier et ingénieux d'un théâtre qui, avant vous, n'était pas fait pour la bonne compagnie. Il est devenu, grâce à vous, le charme de tous les honnêtes gens ».

Désormais couvert de gloire, l'auteur donne de nombreux opéras-comiques soit seul, soit en collaboration. C'est, par exemple, *Le Coq du village* (1743) ou encore *Acajou* (1744) : ce conte de fées était la touchante histoire de deux jeunes gens, Acajou et Zirphile, persécutés par la fée Harpagine mais défendus et finalement unis par une autre fée, Ninette. Cette œuvre était presque entièrement chantée et, bien qu'en vaudevilles, marquait probablement la naissance de l'opéra-comique au sens actuel du terme. Le public fit au nouveau genre un tel triomphe que l'on dut faire appel au guet pour apaiser son enthousiasme. Victime de son succès, l'Opéra-Comique, en butte à la jalousie de ses rivaux, dut malheureusement fermer ses portes jusqu'en 1752.

En 1745, Favart avait épousé Marie Duronceray, une toute jeune fille, à la fois actrice, danseuse et chanteuse, qui sous le pseudonyme de Mademoiselle de Chantilly devait, par son talent, concourir pour une large part au succès des pièces de son mari ; auteur à l'occasion, elle donna elle-même, sous son propre nom, des pièces auxquelles il est permis de penser que son époux avait plus ou moins collaboré.

Après la fermeture provisoire en 1745 de l'Opéra-Comique, Favart accepta de diriger pour le compte du maréchal de Saxe une sorte de « Théâtre aux Armées », en Flandre, et ne revint véritablement à la création dramatique qu'en 1751, date à partir de laquelle il écrivit pour le Théâtre-Italien, puis pour l'Opéra-Comique.

On a vu plus haut que les représentations de Pergolèse à Paris, en 1752, avaient entraîné une certaine désaffection pour les pièces en vaudevilles et une vogue extraordinaire des comédies en ariettes. L'œuvre de Favart porte la trace de cette évolution des goûts du public. A côté des pièces en vaudevilles qu'il écrit encore, ainsi *La Noce interrompue* (1758), il donne des œuvres en ariettes comme *Le Caprice amoureux* (1755) ou *Les Chinois* (1756), ou encore des pièces en ariettes *et* vaudevilles comme *Les Ensorcelés* (1757) ou *Annette et Lubin* (1762). Mais après l'absorption de l'Opéra-Comique par la Comédie-Italienne (1762), Favart est

contraint de se consacrer presque exclusivement au nouveau genre, qu'on appelait aussi « comédie lyrique ». Dans ce domaine, mentionnons *La Fée Urgèle* (1765), *Les Moissonneurs* (1768), *La Rosière de Salency* (1769).

Ces pièces ne sont pas ce que Favart a produit de meilleur : trop soucieux de plaire à son public, il donnait comme nombre de ses contemporains dans le larmoyant et le sentencieux. Il était d'ailleurs devenu une sorte de poète officiel, contraint d'écrire rapidement toutes sortes d'œuvres de circonstance.

Mais le bilan de son action dans le domaine du spectacle n'est pas mince. Jouant un double rôle, Favart a, grâce à ses comédies lyriques et au concours des Duni, des Grétry, des Monsigny, contribué largement à la naissance de l'opéra-comique moderne ; et le bâtiment qui porte actuellement son nom en est le juste témoin. D'autre part, il a considérablement perfectionné la comédie en vaudevilles telle qu'il l'avait reçue des mains de Lesage, de Piron et de Panard. Même si celle-ci avait subi, on l'a vu, une crise passagère, elle devait, pendant la vieillesse de Favart, prendre une éclatante revanche. Mieux encore, son succès allait aboutir, l'année même de la mort de l'auteur (1792), à la fondation d'une salle exclusivement consacrée au nouveau genre. Comment s'empêcher d'attribuer à cette coïncidence des dates une valeur hautement symbolique ?

8. **Jean-Joseph Vadé** (1719-1757), secrétaire du duc d'Aiguillon et libertin avoué, séduit la haute société par ses contes, lettres, fables et chansons, où il utilise souvent la langue des faubourg et de la halle, la langue *poissarde*. Recruté par Jean Monnet à la réouverture de l'Opéra-Comique (1752), il crée, pour cette salle, une vingtaine de pièces, la plupart en vaudevilles, parmi lesquelles *Le Poirier* (1752) et *Les Troqueurs* (1753). A partir de 1754, il écrit surtout dans le genre poissard, dont *Les Racoleurs* sont le chef-d'œuvre. Sa mort prématurée, à 38 ans, interrompt la brillante carrière de celui que Voltaire appelait « ce polisson de Vadé », et d'autres le « Corneille des Halles » ou le « Téniers du vaudeville ».

9. **Quelques autres auteurs.**

— *Beaunoir* (1746-1823) a donné pour Nicolet des farces en vaudevilles comme *Le Bourbonnais* (1768) avant de devenir célèbre par ailleurs en créant le personnage de *Jérôme Pointu* (1781).

— *Pierre Laujon* (1727-1811), surtout connu comme chansonnier, est également l'auteur de pièces en vaudevilles souvent parodiques : *Thésée* (1745), *Zéphire et Fleurette* (1750).

— *Toussaint-Gaspard Taconnet* (1730-1774), acteur à la Foire, puis chez Nicolet, a écrit environ 80 pièces, la plupart en vaudevilles, parmi lesquelles *Les Ecosseuses de la Halle* (1767), *Le Baiser donné et le Baiser rendu* (1768), « ambigu poissard » où l'auteur reprend la manière de Vadé.

10. **Les réanimateurs du vaudeville.** — Nous appelons ainsi les auteurs qui, vers les années 1780, s'avisèrent que les compositeurs prenaient trop de place dans les opéras-comiques en ariettes et les transformaient eux-mêmes en simples librettistes. Ils voulurent revenir à l'opéra-comique première manière, c'est-à-dire à la comédie en vaudevilles qui leur rendait leur rôle primitif. Ils parvinrent ainsi à rendre au genre toute sa vitalité. Citons les principaux d'entre eux :

— *Pierre de Piis* (1755-1831), qui fut secrétaire du comte d'Artois et occupa diverses fonctions administratives sous le Consulat et sous l'Empire ; il avait débuté au théâtre par des parodies en vaudevilles comme *La Bonne Femme* (1776), parodie de l'*Alceste* de Gluck. Mais en 1780, le Théâtre-Italien, cessant de jouer le répertoire transalpin, et ayant décidé d'accorder plus de place au vaudeville (à côté des opéras-comiques en ariettes), Piis saisit l'occasion avec son ami Barré pour donner des pièces de ce genre. Après la fondation du Théâtre du Vaudeville (1792), il fait reprendre les pièces écrites avec Barré, et en signe seul une dizaine, jusqu'en 1796, comme *Le Savetier et le Financier* (1793). Puis, avec Barré, Radet et Desfontaines, il donne *Gilles Garnement* (1797), où il raille une malheureuse équipée aérostatique de Garnerin, *La Vallée de Montmorency ou J.-J. Rousseau dans son ermitage* (1798), *Voltaire ou Une Journée à Ferney* (1799), etc. Brouillé avec Barré, il quitte le Vaudeville et fonde l'éphémère Théâtre des Troubadours (1799), pour lequel il écrit quelques pièces. Deux ans après, il renonce à la scène.

— *Pierre-Yves Barré* (1749 — ou 1750 —, 1832), avocat, puis greffier au Châtelet est, dès ses débuts, en 1776, le principal collaborateur de Piis qui l'associera à la fondation du Théâtre du Vaudeville. Il en est le premier directeur et le gouverne très remarquablement jusqu'en 1815, date à laquelle lui succède Désaugiers. Il écrit souvent avec Radet et Desfontaines et ce célèbre trio donne alors de nombreuses pièces comme *Arlequin afficheur* (1792), *La Chaste Suzanne* (1793) qui, à cause de deux vers mal interprétés, vaut la prison à ses auteurs, *Colombine Mannequin* (1793), *M. Guillaume* (1800), etc.

— *Jean-Baptiste Radet* (1752-1830), peintre, puis secrétaire de la duchesse de Villeroy, débute par des parodies en vaudevilles

pour la Comédie-Italienne, comme *Tibère* (1782). Il collabore ensuite avec Barré, ainsi dans *Les Docteurs modernes* (1788), œuvre qui raille Messmer et son célèbre « baquet ». Après la fondation du Vaudeville, il écrit de nombreuses pièces, soit seul (26), comme *La Matrone d'Ephèse* (1792), *Honorine* (1796), soit avec Barré et Desfontaines ou d'autres jusqu'à la Restauration. Son dernier ouvrage est *La Maison en loterie* (1820), écrit avec Picard.

— *Guillaume-François Fouques Deshayes, dit Desfontaines* (1733-1825) a écrit une quarantaine de pièces. Mais il n'a donné des vaudevilles qu'après 1792, le plus souvent en société avec Barré et Radet, et jusqu'à la fin de l'Empire.

— *Louis-Abel Beffroy de Reigny, dit Cousin Jacques* (1757-1811). Cet ancien professeur de collège, fondateur de périodiques « loufoques » comme *Les Lunes du Cousin Jacques* (1785-1787), auteur de chansons et d'opéras ou d'opéras-comiques, a écrit également des vaudevilles comme *Les Ailes de l'Amour* (1786), *Le Club des bonnes gens* (1791), et surtout *Nicodème dans la lune* ou *La Révolution pacifique* (1790), son plus grand succès.

CHAPITRE III

# LE VAUDEVILLE DE 1800 à 1870

L'un des traits qui marquent l'activité dramatique au début du XIX^e^ siècle, c'est l'extraordinaire développement du vaudeville. Las des événements sanglants de la Révolution et de leurs séquelles, las de la guerre qui sévissait depuis 1792, le public cherchait avant tout à se divertir : il s'était d'ailleurs élargi et démocratisé. Bien plus que la comédie en cinq actes et en vers, le vaudeville, avec le mélodrame, allait pouvoir satisfaire à ses besoins. Bonaparte, initialement, se méfiait du genre : n'avait-il pas, quelques années auparavant, menacé le directeur du Théâtre du Vaudeville de « mitrailler » son « parterre » s'il continuait à manifester contre le pouvoir d'alors ? Et surtout, le vaudeville personnifiait essentiellement l'esprit frondeur des français comme l'avait déjà noté Boileau. Au demeurant, les préférences personnelles du futur empereur allaient aux tragédies de Corneille, les plus propres, selon lui, à exalter les vertus patriotiques et militaires.

Ces craintes devaient se révéler sans fondement : les vaudevillistes, soucieux avant tout de leur sécurité, s'étaient bien assagis depuis la fin du Directoire. Ils allaient concourir aux desseins de Napoléon, célébrant son couronnement, ses victoires, la naissance du roi de Rome, travaillant à la réconciliation

des classes sociales. L'empereur, vite rassuré, épargnera le sanctuaire du genre, le Théâtre du Vaudeville — et les Variétés —, lorsqu'en 1806 il supprimera la liberté des théâtres et réduira brutalement leur nombre à huit.

Sous l'Empire, mais aussi jusqu'à la fin de la période que nous étudions au cours du présent chapitre, c'est-à-dire jusqu'à la chute de Napoléon III, le vaudeville se développe dans deux directions principales : tantôt il est « anecdotique », tantôt il se rapproche de la farce satirique, ces deux tendances pouvant à l'occasion s'associer dans des proportions variables.

## I. — Le vaudeville anecdotique

Ce type de pièce prend comme point de départ une anecdote du passé, ou un fait divers emprunté à l'actualité ; l'un ou l'autre servent de prétexte à de petits tableaux de mœurs. Le chef-d'œuvre de ce genre est *Fanchon la Vielleuse* (1803) de Bouilly et Pain. Cette pièce, dont le succès fut énorme, fait revivre le personnage très populaire d'une Savoyarde qui avait chanté dans les foires, une cinquantaine d'années auparavant :

*L'action se déroule dans l'hôtel particulier de Fanchon, qui a pu, grâce à son talent, acquérir une fortune considérable. L'héroïne a loué une chambre de sa demeure à un jeune peintre besogneux, Edouard, qui n'est autre, en fait, que le colonel de Francarville. Celui-ci, amoureux de Fanchon, a usé de ce subterfuge pour que la distance sociale qui le sépare de celle qu'il aime ne soit pas, dès l'abord, un obstacle décourageant. Aux termes d'un certain nombre de péripéties, le colonel, se démasquant, offrira sa main à Fanchon, qui finira par l'accepter.*

De tels vaudevilles sont souvent de caractère sentimental et moralisateur, surtout jusqu'aux années 1840.

Le mariage en est le dénouement obligatoire. On y rencontre une foule de sentences ingénuement moralisatrices comme : « Malheur à qui ne sait pas se diriger lui-même dans les sentiers de la vertu et de l'honneur ! » Ce ton, hérité de la Révolution, agaçait le critique Geoffroy qui notait sarcastiquement : « L'égoïsme et la bienfaisance ont maintenant leurs domaines séparés : l'égoïsme est dans la société, la bienfaisance est sur la scène. »

Dans ce genre, signalons aussi des comédies-anecdotes concernant des personnages historiques : *Jean Bart* (1803) de Servières, Duval et Ligier, *Agnès Sorel* (1807) de Dupaty, *Le Fifre du roi de Prusse* (1818) de Ravel ; d'autres pièces évoquent des célébrités de la peinture, de la littérature, du théâtre... comme *Rembrandt* ou *La Vente après décès* (1800) d'Etienne, *Fontenelle* (1802) de Petit aîné, *Turlupin* (1808) de Désaugiers et Rougemont, *Le Cuisinier de Buffon* (1833) de Rougemont, Merle et Simonin.

A côté du vaudeville anecdotique, il faut également citer le vaudeville « de circonstance » qui, souvent écrit par les mêmes auteurs, exalte les régimes successifs, précaution indispensable pour se concilier une censure tatillonne sous le Premier Empire et encore peu accommodante par la suite, même si le genre n'est pas pris très au sérieux. Parmi ces pièces mentionnons, par exemple, *Le Vaudeville au camp de Boulogne* (1808) écrit à la demande de l'Empereur par Barré, pour distraire les officiers qui préparaient le débarquement de nos troupes en Angleterre, ou *Le Retour des Lys* (1815) de Désaugiers, conçu pour célébrer le retour de Louis XVIII. Il en sera ainsi pendant toute la période que nous étudions, qu'il s'agisse de célébrer les journées de 1830, de blâmer ou de louer la Révolution de 1848, etc.

Les faits divers contemporains, les inventions

récentes, les modes nouvelles sont également la pâture du vaudeville anecdotique, qui, dans ce cas, fait une certaine place à la satire. En 1811, l'invention du télégraphe donne naissance à une pièce intitulée *Les Nouvelles télégraphiques*, celle du vélocipède aux *Vélocipèdes de la Poste*. Scribe écrira une pièce sur ces « montagnes de bois que l'on descendait sur des chars à roulettes » récemment installées à la périphérie de Paris, à l'instar de celles qui existaient déjà à Saint-Pétersbourg : ce seront *Les Montagnes russes* (1816). Un an plus tard Scribe et Dupin donnaient *Le Combat des Montagnes* où ils raillaient la rivalité entre les diverses « montagnes » que des forains concurrents avaient installées.

Vaudevilles anecdotiques également que les revues à couplets de fin d'année, genre encore exploité de nos jours par les chansonniers. Citons, par exemple, *Le Calendrier vivant* (1817) ou *Je m'en moque comme de l'an quarante*, donné le 31 décembre 1839. Mais on sait, à l'occasion, rajeunir cette vieille formule : ainsi les frères Cogniard imaginent-ils d'opposer plaisamment aux événements de l'année 1841, la réalité future, d'où un véritable festival de science-fiction *(L'An 1841 et l'An 1941)*.

## II. — Le vaudeville-farce

La seconde tendance du vaudeville, c'est la farce. Rien de surprenant à cela : n'est-il pas, dans une certaine mesure, l'héritier de la vieille farce traditionnelle, telle qu'elle apparaissait dans les turlupinades et les parodies foraines du XVII^e^ siècle ? Du reste, certaines pièces étaient intitulées par leurs auteurs *parodies-vaudevilles*. Cette tendance vers la farce impliquait un certain goût pour la grivoiserie qui apparaissait dans les « couplets au gros sel »

toujours attendus dans ce type de pièce : d'ailleurs certaines d'entre elles s'appelaient alors *vaudevilles grivois*. Plus tard, bien que Scribe ait tenté, comme Panard un siècle plus tôt, de moraliser le genre, c'est un courant qui restera si vigoureux qu'il en est devenu, dans l'esprit de beaucoup, inséparable de la notion même de vaudeville. Cela n'empêchait point que l'on observât parallèlement une inspiration vertueuse et moralisante également très forte, on l'a vu plus haut, dans le vaudeville anecdotique.

Quoi qu'il en soit, cette tendance à la farce aboutit, en particulier sous l'Empire, à la création de types quasi proverbiaux (analogues à ceux créés par Dorvigny dans la comédie en prose : Janot ou Jocrisse). Désaugiers est le meilleur représentant de ce vaudeville-farce qui met en scène M. Vautour, devenu le type populaire du propriétaire intraitable.

Parmi ces farces-vaudevilles, il faut compter les parodies dont le succès avait été, on l'a vu, si vif au XVIII^e^ siècle, et qui comportaient souvent des couplets. Les auteurs du XIX^e^ siècle en reprennent la formule, dans laquelle, d'ailleurs, le journaliste Geoffroy discerne une variété particulièrement intelligente de la critique. Ce sont des parodies d'opéras comme *Les Petites Danaïdes* (1819) par Désaugiers, parodie des *Danaïdes* de Salieri, de tragédies comme *Omazette* ou *Joset en Champagne* (1806), parodie d'*Omasis* ou *Joseph en Egypte*, tragédie en vers de Baour-Lormian par Barré, Radet, Desfontaines et Dieulafoy. Mais ces parodies en vaudevilles, on les trouve aussi nombreuses sous la Monarchie de Juillet et sous le Second Empire : par exemple : *Une Nuit de Marion de Lorme* (1831), parodie par Nicolas Brazier de la pièce de Victor Hugo créée la même année ; *Ruy-Brac* (1838), parodie, due à Redon, de *Ruy-Blas* ; *La Cahutte de l'oncle Tom* (1853) d'Auguste Jouhaud,

et *La Cage de l'oncle Toc* (1853) d'Amédée de Jallais et Frédérick Lemaître qui pastichent *La Case de l'Oncle Tom*, drame de Dumanoir et Dennery ; ou encore *L'Africaine pour rire* (1866), parodie-vaudeville de Paul Boisselet, prenant pour cible *L'Africaine*, opéra en cinq actes de Scribe et Meyerbeer créé en 1865.

Si les féeries-vaudevilles obtiennent moins de succès qu'au siècle précédent, fréquentes sont, malgré tout, les pièces où se donne libre cours la fantaisie bouffonne des auteurs. On les appelle souvent *folies-vaudevilles* ou encore *folies-parades en vaudevilles*. Citons, dans ce genre, *Picaros et Diego* (1800) d'Emmanuel Dupaty ; Désaugiers lui-même donne souvent des pièces de ce type, par exemple, la série des Cadet-Rousselle : ainsi dans *Cadet-Rousselle-Esturgeon* (1813), des charlatans forains, à la recherche d'un « numéro » qui leur rapporte gros, capturent dans leur filet, à Dieppe, Cadet-Rousselle, naufragé, encore revêtu de la cuirasse à écailles qu'il portait en jouant une tragédie à bord de son vaisseau ; il est couvert de « limon, de mousses, de plantes et d'herbes ». D'où l'idée de le montrer dans un baquet comme étant le « Roi des Esturgeons » : on lui adapte une queue de morue, une barbe et un système de ficelles qui l'empêchera de parler, en lui faisant plonger la tête dans l'eau chaque fois qu'il tentera de proférer le moindre mot... Ces folies-vaudevilles nous les trouvons en abondance au cours de toute la période que nous étudions : c'est *L'Ours et le Pacha* (1820) de Scribe ; c'est *L'Omelette fantastique* (1842) de Duvert et Roger, ce sont les bouffonneries énormes dues à la collaboration de ce même Duvert avec Lauzanne ; ce sont également maintes œuvres de Labiche, comme *Si jamais je te pince* (1856), *L'Affaire de la rue de Lourcine* (1857) qui

sont de pures farces, mais aussi combien de pièces dues à l'auteur d'*Un Chapeau de Paille d'Italie* (1851), par exemple les ahurissants *Chemins de Fer* (1867). Les inventions burlesques de ces vaudevillistes dépassent souvent la farce pour aboutir au délirant, à l' « absurde » et pas seulement chez Labiche comme on le croit trop souvent, mais chez un grand nombre de ses prédécesseurs ou contemporains. Citons, par exemple, *La Postérité d'un Bourgmestre* (1864), « extravagance en un acte » de Mario Uchard, *Les Médiums de Gonesse* (1865), « Folie mystérioso-magnético-spirite » *(sic)*, par Duru et Chivot, ou *La Femme électrique* (1846) de Cordier et Clairville, etc.

### III. — L'évolution du vaudeville (1800-1870)

Il est cependant un trait commun à la plupart des vaudevilles — à quelque tendance qu'ils appartiennent — créés jusqu'aux années 1820-1825, c'est la minceur, voire l'absence de toute intrigue structurée. Les critiques du temps le soulignent, pour s'en plaindre : « Les pièces de cette époque, écrit en 1838, Brazier, historien des *Petits Théâtres de Paris*, et par ailleurs fervent adepte du vaudeville, « étaient en général assez mal faites. Un rôle pour Brunet, une douzaine de calembours et l'on allait aux nues ». Même opinion chez Lepeintre en 1823 : « Beaucoup d'auteurs (...) vous enfilent une vingtaine de couplets de portefeuille, bien niais, bien tendres, bien fades, et les mêlent avec une prose hachée en un jargon de boudoirs. »

Certes ces fâcheuses pratiques n'empêchaient pas le vaudeville de prospérer : en cette année 1823, « il y a des jours à Paris, où l'on joue au moins vingt vaudevilles sur les différents théâtres ». Mais

Scribe pressent très vite que la formule en vogue peut, un jour proche, lasser le public. Il lui faut la renouveler s'il entend s'assurer un succès durable. Aussi, tout en partant du vaudeville tel qu'il existait sous l'Empire, il sent qu'il doit apporter une structure solide à ces bleuettes invertébrées. Il transfère donc dans le vaudeville la technique d'intrigue dont il trouve le modèle dans la comédie classique ou néo-classique, celle de Corneille, celle de Beaumarchais, celle dont Picard a fait la théorie dans *Les Marionnettes* (1806). En particulier, il apprend à exploiter brillamment toutes les ressources du quiproquo, à ménager l'intérêt en piquant la curiosité du public par un jeu savant de *préparations*, à organiser un « suspens ». Bref, il apporte un second souffle au vaudeville, qui s'épuisait dans la répétition mécanique des mêmes formules. Cet art de la *pièce bien faite*, comme le dira plus tard Sarcey, il le communique par son exemple — le succès fait toujours des émules — aux vaudevillistes contemporains, dont un grand nombre se trouvent précisément être ses collaborateurs. De fait, le genre tout entier évolue sous son impulsion et profite de son remarquable sens scénique. Cette mode de la « pièce bien faite » fleurira surtout à partir de 1825, influençant non seulement les vaudevillistes proprement dits mais aussi des auteurs comme Augier et Dumas fils qui lui doivent la rigueur et la solidité de leurs charpentes dramatiques, mais elle disparaîtra vers le début du Second Empire et les auteurs retomberont souvent dans les facilités dont ils se contentaient au début du siècle.

Mais, dans les années 1860, le vaudeville allait subir une mutation considérable. Il allait perdre ses couplets qui, depuis cent cinquante ans, constituaient son originalité et lui avaient même donné

son nom. Déjà, sous la Restauration, Casimir Bonjour — il est vrai qu'il était un ennemi acharné du genre — écrivait : « Dans le vaudeville, la raison est choquée chaque fois que les personnages quittent le dialogue pour le chant ou le chant pour le dialogue. » De même, sous la Monarchie de Juillet, Théophile Gautier, autre adversaire du vaudeville, n'aimait pas non plus ces « petites musiques stridentes d'une fausseté insupportable ». Par ailleurs ces couplets étaient jusqu'en 1855, environ, imposés par la loi aux théâtres légers qui, sans cela, eussent empiété sur le privilège des théâtres de parole pure comme la Comédie-Française. Cette contrainte obligeait les auteurs même peu doués pour cela à en insérer malgré tout quelques-uns dans leurs pièces : ainsi Alexandre Dumas fils dut-il, en 1853, ajouter des chansonnettes à *La Dame aux Camélias* ! Cette situation était malsaine.

Scribe lui-même devait contribuer à l'abandon des couplets. Certes, il avait débuté par des vaudevilles et il n'abandonna jamais complètement ce genre. Mais il s'aperçut que dans ses comédies-vaudevilles, qui se rattachaient à la comédie de mœurs, les chansonnettes paraissaient incongrues lorsqu'elles intervenaient au beau milieu d'une situation sérieuse : ainsi dans *Le Mariage de Raison* (1826) ou dans *La Famille Riquebourg* (1831). Il possédait trop le sens de la scène pour ne pas en prendre conscience : aussi entreprit-il de diminuer le nombre des couplets ; par ailleurs, et nous le verrons plus en détail par la suite, il s'essayait à la comédie pure et il y réussissait brillamment. Cette attitude, de la part d'un maître qui régnait sur la scène depuis des années, ne pouvait pas, à la longue, rester sans influence sur ses confrères.

Or, en 1858, naissait l'opérette, avec *Orphée aux*

*Enfers* (livret de Ludovic Halévy et Hector Crémieux, musique d'Offenbach). Cette opérette ne constituait pas, au fond, un genre tellement nouveau : c'était tout simplement la comédie en ariettes née un siècle plus tôt. Le public ne s'en aperçut pas et lui fit un triomphe. L'histoire se répétait : c'était la guerre des vaudevilles et des ariettes qui reprenait. Mais, cette fois-ci, les vaudevilles, au sens ancien du terme, ne s'en relevèrent pas : d'où les malédictions de Sarcey contre le nouveau genre auquel il imputait encore, vingt ans après, l' « assassinat » de son genre préféré. L'image était un peu inexacte : il s'agissait plutôt d'une mort lente que d'un trépas soudain et les chansonnettes ne disparaissent pas du jour au lendemain. Labiche, par exemple, écrit encore bien des pièces à couplets. Mais après la guerre de 1870 le genre n'existe pratiquement plus, du moins sous l'aspect qu'on lui connaissait depuis un siècle et demi, et ne survivra, nous le verrons, que sous une autre forme. L'opérette, elle, outre les séductions qu'offrait sa nouveauté, prenait le relais du vaudeville, dans lequel la partie musicale avait graduellement diminué ou disparu : elle satisfaisait le besoin de musique légère d'un peuple chez lequel « tout finit par des chansons ». Elle avait d'autant moins de mal à concurrencer le vaudeville qu'elle possédait le privilège d'avoir pour allié le génial Offenbach. Et les vieux fredons populaires n'avaient plus aucune chance de survivre devant la musique inédite du nouveau compositeur pleinement accordé à son temps.

## IV. — Les auteurs

**Marc-Antoine Désaugiers** (1772-1827), né à Fréjus, fils d'un compositeur, se consacre très tôt au théâtre et à la musique. Pendant la Révolution, il se rend à Saint-Domingue où il échappe de justesse à la mort, manquant d'être fusillé par les Noirs en

révolte. Aux Etats-Unis, où il s'est réfugié, il vit de leçons de piano. Rentré en France en 1797, professeur de musique, chef d'orchestre, acteur, auteur de vaudevilles, il vit quelques mois pénibles mais le succès vient dès les premières années de l'Empire, avec, notamment, *Manon la Ravaudeuse* (1803), parodie de *Fanchon-la-Vielleuse*. Par ailleurs Désaugiers mène une carrière de chansonnier ; il est président du Caveau, et il est aussi célèbre à ce titre que par ses pièces : tout le monde fredonne *Monsieur et Madame Denis*, *Le Délire bachique*, *Quand on est mort, c'est pour longtemps*.

Il est aussi le dramaturge quasi officiel de l'Empire et de la Restauration. Enfin il est à deux reprises le directeur du Théâtre du Vaudeville (1816-1822 et 1825-1827). Il est, quand il disparaît, célébré comme l'*Anacréon français*. Son répertoire comporte environ 120 pièces écrites soit par lui seul (une vingtaine), soit, plus souvent, en collaboration avec Francis, Gentil, Dartois, Rougemont, etc. Plus intéressants que les œuvres de circonstance parmi lesquelles on compte de nombreuses parodies, on retiendra les vaudevilles farcesques où Désaugiers a réussi à créer des types pittoresques très vite devenus populaires, comme M. Vautour, auquel nous avons fait allusion plus haut, ou M. Dumollet.

Evoquons rapidement ce dernier personnage, figure pittoresque créée par Désaugiers et longtemps restée célèbre. M. Dumollet, « le plus gros marchand de bas de Saint-Malo », apparaît pour la première fois dans *Trois étages ou l'Intrigue sur l'escalier* (1808). C'est une nouvelle version de M. de Pourceaugnac, le type du provincial ahuri, berné par les Parisiens. Devant le succès remporté par le personnage, Désaugiers le fait réapparaître dans trois autres pièces : *Le Départ pour Saint-Malo* ou *La Suite des trois étages* (1809). Cette pièce se termine par le vaudeville : « Bon voyage / cher Dumollet / A Saint-Malo débarquez sans naufrage, etc. » qui devint si populaire. Les autres pièces de cette série sont : *Il arrive! il arrive!* ou *Dumollet dans sa famille* (1810) et *Le Mariage de Dumollet* (1812). Désaugiers a encore créé le type du commis de boutique mauvais plaisant, M. Pinson, dans *Je fais mes farces* (1815), et aussi le type de l'ami de collège qui, trente ans après que l'avez connu, survient à l'improviste et, sous prétexte qu'il a été votre camarade de classe, met votre maison au pillage : c'est *M. Sans-Gêne* (1816). On a vu, par ailleurs, qu'il avait repris le personnage de Cadet-Rousselle, et il faut mentionner également un type naïf qu'il a créé, M. Lagobe (devenu plus tard M. Gogo).

*A CÔTÉ DE DÉSAUGIERS (sous l'Empire et sous la Restauration)*

— **Jean-Nicolas Bouilly** (1763-1848), avocat au parlement de Paris, se consacra exclusivement au théâtre à partir de 1799 et fit jouer drames, opéras-comiques et vaudevilles. Parmi ceux-ci, son grand succès fut *Fanchon-la-Vielleuse* (1803), pièce écrite avec Joseph Pain, que nous avons analysée plus haut.

— **Michel Dieulafoy** ou *Dieu-la-Foy* (1762-1823), avocat à Toulouse, dirigea ensuite une plantation à Saint-Domingue et, comme Désaugiers, échappa de peu à la Terreur. Se consacrant au vaudeville, il écrivit, entre autres pièces, *Le Moulin de Sans-Souci* (1798), *Le Tableau des Sabines* (1801), *Jeanne d'Arc ou le Siège d'Orléans* (1812).

— **Nicolas Brazier** (1783-1838) surtout connu comme l'historiographe des *Petits théâtres de Paris* (1838) a, par ailleurs, publié des recueils de chansons et a écrit 215 pièces, la plupart en collaboration avec Désaugiers, Gouffé, etc.

— **Armand Gouffé** (1773-1845), sous-chef de bureau au ministère des Finances, acquit la célébrité grâce à ses chansons dont certaines sont restées longtemps célèbres comme *Plus on est de fous, plus on rit.* Il collabora en outre à nombre de vaudevilles : *L'Intrigue dans la hotte* (1806), *Le Mariage de Collé* (1807), *M. Mouton* (1818), etc.

— **Jean-Toussaint Merle** (1785-1852) collabora à de nombreux journaux où il était critique dramatique, dirigea le théâtre de la Porte Saint-Martin de 1822 à 1826, et épousa Mme Dorval. A partir de 1808, il écrivit environ 120 pièces parmi lesquelles des vaudevilles comme *Le Retour au Comptoir* (1808), *Irons-nous à Paris ?* (1810), *Les deux Philibert* (1816).

— **Joseph Pain** (1773-1830), membre du Caveau, censeur et chef de bureau à la Préfecture de la Seine sous la Restauration, écrivit plus de 150 comédies et vaudevilles. Co-auteur avec Bouilly de *Fanchon la Vielleuse* (1803), il a donné, entre autres, *Téniers* (1800), *Berquin* (1808), *La Vieillesse de Piron* (1810).

— **Michel-Nicolas Balisson,** *baron de Rougemont* (1781-1840), marin, puis soldat de l'armée vendéenne, se consacre au théâtre à partir de 1800, et fait représenter de nombreux vaudevilles comme *Le Mari supposé* (1800), *Le Souper de Henri IV*, *Un Bal bourgeois* (1819).

— **André-Allison de Chazet** (1775-1844), auteur de si nombreuses poésies de circonstance que Geoffroy l'avait surnommé « l'inévitable », collabora à d'innombrables vaudevilles.

— **Eugène Scribe** (1791-1861), fils d'un marchand drapier du quartier des Halles, fait de bonnes études au collège Sainte-Barbe. D'abord, selon la volonté de ses parents, clerc d'avoué et destiné à la profession d'avocat, il abandonne rapidement cette voie pour se consacrer définitivement au théâtre. Après quatorze essais infructueux (à partir de 1811), Scribe connaît enfin le succès avec *Une Nuit de la Garde nationale* (1815), pièce écrite en collaboration avec Delestre-Poirson, le futur directeur du Gymnase, pour le Vaudeville. Dès lors, Scribe va écrire plus de quatre cents pièces, vaudevilles, comédies-vaudevilles, comédies, livrets d'opéras et d'opéras-comiques, dont la liste occupe 169 pages (avec deux colonnes) du catalogue de la Bibliothèque nationale.

Au cours d'une première période qui s'achève vers 1820, Scribe se situe dans la lignée de ses confrères, en donnant aux couplets chantés une part très importante. Mais déjà, il manifeste des dons éclatants de charpentier dramatique dont ses confrères étaient dépourvus. Ces bleuettes contrairement à celles des autres auteurs sont « construites » et témoignent d'une science de l'intrigue dont on avait perdu l'habitude. Dans cette veine, citons *Les Montagnes russes* (1816), *Le Combat des Montagnes* (1817), *Le Nouveau Pourceaugnac* (1817), *Une Visite à Bedlam* (1817) et surtout *L'Ours et le Pacha* (1820), vaudeville-farce à quiproquos, qui obtint un énorme succès.

*Le Sérail du Pacha Schahabaham vit dans l'anxiété car l'ours favori du maître est à l'agonie. Il se meurt... Il est mort. Si le Sultan en est informé, sa colère sera terrible. C'est ce qu'annonce Marécot, le premier ministre, à Roxelane, la Sultane favorite, dont nous apprenons par ailleurs qu'elle est — telle Mme Angot — une Française enlevée et vendue en Orient par d'odieux pirates. Elle regrette amèrement d'être ainsi séparée de son époux, l'infortuné Tristapatte. A ce moment, se présentent aux portes du Sérail deux montreurs d'animaux savants, Lagingeole et, quel hasard, Tristapatte! Ils se trouvent d'ailleurs en bien fâcheuse situation : tous leurs animaux, ours, chat et âne savants, sont morts de faim. Marécot les reçoit : ils sont montreurs d'animaux ? Quelle aubaine! Justement il lui faut à tout prix distraire le Pacha qui est privé de son ours blanc (il ne le croit encore que très malade). « J'ai ce qu'il vous faut », répond Lagingeole avec un aplomb stupéfiant. Il explique alors en aparté à Tristapatte qu'il a conservé la peau de leur ours noir récemment mort : il suffira à Tristapatte de s'y glisser. Voici l'ours qui joue à la harpe « J'ai du bon tabac », tandis que Lagingeole fait passer à Roxelane, un billet l'informant de la situation. A ce moment, il prend au Sultan la fantaisie de faire danser l'ours*

*avec son ours blanc. Que faire ? Eh bien ! que Marécot se glisse dans la peau de l'ours royal ! Marécot y consent, peu rassuré car il ignore que son partenaire n'est pas un animal, pas plus d'ailleurs que Tristapatte ne connaît l'identité du sien. Chacun d'eux est donc en proie à une peur terrible. Dans leur frayeur, ils se heurtent, si bien que leurs têtes d'ours tombent à terre. Ils doivent alors les replacer précipitamment, mais ils se trompent, de telle sorte que l'ours blanc se trouve affublé d'une tête noire et inversement. Le Sultan s'en montre fort surpris et les explications qu'on lui fournit paraissent bien confuses. Il appelle Marécot.* « *Plaît-il ?* » *répond étourdiment celui-ci.* « *Il me semble qu'un des ours a parlé* », *s'écrie Schaha-baham.* « *Lequel ?* » *interroge-t-il. Silence.* « *Je vais leur apprendre à parler, moi ! Qu'on leur coupe la tête !* » *Les deux malheureux déposent alors leurs coiffures aux pieds du Pacha. Celui-ci, informé de la véritable situation, prend le parti d'en rire et pardonne à tout le monde.*

On note que l'imagination et la fantaisie sont loin d'être absentes, contrairement à l'opinion commune, des pièces de Scribe. Quoi qu'il en soit, au-delà de 1820, date à partir de laquelle l'auteur écrit surtout pour le Gymnase, et malgré l'évolution qui marque son œuvre, il n'abandonnera jamais complètement cette première manière, c'est-à-dire le vaudeville traditionnel. En témoignent des œuvres comme *Le Coiffeur et le Perruquier* (1824), *La Chatte métamorphosée en femme* (1827), folie-vaudeville à l'intrigue particulièrement ingénieuse, ou encore *Aventures et Voyages du petit Jonas* (1829)... et à la fin de sa carrière, on trouve encore quelques pièces de ce genre, par exemple *Héloïse et Abailard* ou *A quelque chose malheur est bon* (1850). En tout cas, dès 1820, Scribe avait, par sa science de l'intrigue, déjà réalisé l'idéal de la « pièce bien faite », comme le dira plus tard Sarcey. Après cette date, ayant appliqué sa technique au vaudeville traditionnel, il va l'utiliser pour d'autres genres : petite ou grande comédie de mœurs, comédie historique, féérie, drame, opéra et opéra-comique. « Il voyait, dans sa formule de l'agencement scénique, écrit fort justement Lintilhac, une sorte de charpente à toutes fins, légère et solide à la fois, sur laquelle il pouvait plaquer toutes sortes de stucs, en les modelant et teintant à sa guise, par le trompe-l'œil. »

Il va donc appliquer d'abord sa méthode à la traditionnelle comédie de mœurs, créant ainsi la comédie-vaudeville (qui comportait naturellement des couplets). Déjà il avait commencé à allier comique de situation et comique de mœurs dans *Le Solliciteur* ou *L'Art d'obtenir des places* (1817). Il développe cette technique dans des œuvres comme *Le Charlatanisme* (1825) où il raille la

façon dont les jeunes ambitieux pratiquent l'entraide, ou *Le Mariage de Raison* (1826). Toutes ces pièces nous laissent une galerie de portraits ou plutôt de croquis exacts et piquants, tout en manifestant une science remarquable du quiproquo et de la péripétie. Qu'on lise, à cet égard, *Le Diplomate* (1827).

Toute sa vie, Scribe écrira donc des comédies-vaudevilles. Citons, parmi son énorme production, des pièces comme *Le Quaker et la Danseuse* (1831) avec Paul Duport, *L'Etudiant et la Grande Dame* (1837) avec Mélesville, *L'Image* (1845), *La Loi salique* (1845), *Irène ou le Magnétisme* (1847) avec Lockroy, *La Déesse* (1847) avec Xavier, *Les Filles du docteur ou le Dévouement* (1849) avec Michel Masson, *Madame Scklich* (1852) avec Varner.

Cependant, à partir de 1833, il s'oriente vers ce que l'on appelait au XIX^e^ siècle la « grande comédie », plus prestigieuse, plus satisfaisante pour une ambition fouettée par le succès. Il était passé — évolution symbolique — du Théâtre du Vaudeville au Théâtre du Gymnase. Il quitte maintenant le Gymnase pour la Comédie-Française, à laquelle il donne *Bertrand et Raton* (1833), comédie en 5 actes et en prose, sans couplets, soulignons-le. Cette pièce inaugure sa troisième manière. La société frivole et légère de la Restauration fait place à un monde plus positif où règnent les préoccupations politiques, l'ambition du pouvoir, le souci des intérêts matériels. Ces hommes nouveaux, ces tendances nouvelles étaient justiciables de la « haute comédie » et Scribe s'attelle à cette tâche. De cette inspiration relèvent notamment *L'Ambitieux* (1834), *La Camaraderie* ou *La Courte-Echelle* et *La Calomnie* (1837), *Le Verre d'eau* (1840), *Une Chaîne* (1841), *Bataille de dames* (1851), toutes ces œuvres étant jouées à la Comédie-Française. Ces pièces ne sont évidemment plus des vaudevilles, mais Scribe y utilise avec beaucoup d'adresse les « préparations », les péripéties et les quiproquos dont il avait fait, par son succès, la marque propre de la comédie-vaudeville.

Mentionnons également, pour mémoire, les très nombreux livrets d'opéras ou d'opéras-comiques qu'il avait écrits pour les grands musiciens de l'époque : ainsi *La Muette de Portici* (1828) pour Auber, *Le Comte Ory* (1828) pour Rossini, *Robert le Diable* (1838) et *Les Huguenots* (1836) pour Meyerbeer, *La Dame blanche* (1825) pour Boieldieu, *La Juive* (1835) pour Halévy.

En définitive, par sa fécondité, par la variété de son inspiration, aussi bien que par son adresse et son sens de la scène, Scribe apparaît à l'évidence, sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, comme « le premier vaudevilliste de l'époque » (Théophile Gautier). Mais, après avoir « occupé » simultanément les principales scènes parisiennes, il passe de mode au début du Second

Empire, où il n'est plus désigné que sous l'ironique appellation de « Mossieur Scribe », et c'est Labiche qui, sous Napoléon III, va lui succéder dans les faveurs du public.

**Eugène Labiche** (1815-1888), né à Paris, est le fils d'un petit industriel. Après de bonnes études classiques au lycée Condorcet, il fait distraitement son droit. Comme il n'est pas dépourvu d'esprit boulevardier, il collabore à quelques petits journaux comme *Chérubin* ou *L'Essor*, et la *Revue du Théâtre* le charge, en 1836, d'un feuilleton dramatique régulier. Après avoir composé puis publié un roman partiellement autobiographique, *La Clef des Champs* (1839), Labiche aborde le théâtre : chose curieuse, il hésite d'abord entre le drame et le vaudeville, puisqu'en 1838 il écrit et fait jouer *M. de Coyllin* ou *L'Homme infiniment poli*, comédie en 1 acte mêlée de chants, mais aussi *L'Avocat Loubet*, drame en 3 actes. Le succès vient rapidement. Naturellement Labiche a vite compris pour quelle sorte de théâtre il était fait. Marié en 1842, et menant dès lors une vie régulière, il va, à partir de l'année suivante, produire sans relâche pièce sur pièce : il en aura fait jouer, au total, 173, entre 1837 et 1877. La plupart de ces pièces sont des vaudevilles, des pochades, des fantaisies souvent appelées folies-vaudevilles, et des comédies. On peut distinguer les étapes suivantes dans la carrière de Labiche :

*a)* 1837-1843. Dans cette période de tâtonnement initial, Labiche écrit 13 pièces où il apprend son métier. Il ne retiendra d'ailleurs aucune d'entre elles quant il éditera son *Théâtre complet*.

*b)* 1844-1850. L'auteur commence ici à s'affirmer, sans pour autant se distinguer de la troupe nombreuse des vaudevillistes. Il donne 40 pièces. Le succès, en 1844, du *Major Cravachon*, au théâtre

du Palais-Royal, lui ouvre toutes grandes les portes de ce théâtre dont il devient le collaborateur régulier. A cette époque appartiennent notamment *Un Jeune Homme pressé* (1848), *Agénor le dangereux* (1848), *Embrassons-nous Folleville* (1850), *Un Garçon de chez Véry* (1850).

*c)* 1851-1860. Cette période est marquée en son début par le triomphe d'*Un Chapeau de paille d'Italie* (1851) :

*Fadinard doit épouser la fille de Nonancourt, pépiniériste à Charentonneau. Nous sommes le matin même du jour où doit avoir lieu la cérémonie. Mais le fiancé a, au bois de Vincennes, laissé son cheval brouter le chapeau « de paille d'Italie » d'une inconnue. Celle-ci, qui répond au nom d'Anaïs et qui est mariée, vient, avec son amant, s'installer chez Fadinard, jurant de ne pas s'en aller avant qu'elle ne dispose d'une coiffure strictement identique, seul moyen d'éviter un drame conjugal. Mais voici la noce, cortège de provinciaux grotesques, que Fadinard traîne successivement chez une modiste qui reconnaît en lui un ancien amant, alors que la noce se croit à la mairie, chez une baronne qui le prend pour un ténor italien, enfin chez un vieillard grincheux qui se trouve être le mari de l'inconnue. La situation se dénouera lorsqu'on découvrira à portée de la main, parmi les cadeaux de mariage, un chapeau exactement semblable. L'infidèle Anaïs peut ainsi sauver la face, tandis que le beau-père, de plus en plus exaspéré par cette course à laquelle il ne comprend rien, mais enfin mis au courant, pardonne à son gendre.*

*Un Chapeau de paille d'Italie*, prototype du « vaudeville de mouvement » comme le notait Sarcey, marquait le début de la grande époque de Labiche qui devait s'achever en 1870 et correspondait, par conséquent, au règne de Napoléon III. Entre 1851 et 1860, l'auteur créa 57 pièces parmi lesquelles *Le Misanthrope et l'Auvergnat* et *Mon Isménie* en 1852, *Si jamais je te pince* (1856), *L'Affaire de la rue de Lourcine* (1857), *Le Baron de Fourchevif* (1859) et *Les Deux Timides* (1860).

*d)* 1860-1870. *Le Voyage de M. Perrichon* (1860) marque le commencement d'une nouvelle étape dans la carrière de l'auteur, celle où il donne ses « grandes comédies » : la peinture des mœurs, l'étude des caractères y font leur apparition, sans pour autant que le comique de farce en soit totalement absent ; de cette inspiration relèvent surtout *La Poudre aux Yeux* (1861) *Célimare le Bien-Aimé* (1863), *La Cagnotte*, *Le Point de Mire* et *Moi* en 1864. Mais Labiche ne rompt pas pour autant avec le vaudeville, puisqu'il fait représenter, entre autres, *La Station Champbaudet* (1862), *Les Trente-sept sous de M. Montaudoin* (1862), *La Grammaire* (1867), *Les Chemins de Fer* (1867), au total 37 pièces.

*e)* 1871-1877 : *La Fin de la carrière*. Labiche donne au cours de cette période 18 pièces, parmi lesquelles *29 Degrés à l'Ombre* (1873), une sorte de farce en un acte, une comédie-vaudeville, *Les Trente millions de Gladiator* (1875), et, en 1876, deux comédies de caractère : *Doit-on le dire ?* et *Le Prix Martin*, qui est un échec, comme d'ailleurs *La Clef* (1877), comédie en 4 actes dont la chute marque la fin de la carrière dramatique de l'auteur. Labiche avait vieilli et le vaudeville traversait une crise à laquelle le succès de l'opérette n'était pas étranger.

Cependant, Labiche, pendant la dizaine d'années qui lui restait encore à vivre, devait bénéficier de quelques satisfactions : ses droits d'auteur lui avaient, en 1853, permis d'acquérir à Souvigny, en Sologne, un château et 900 hectares de terre. Gentleman-farmer, il était aussi maire de son village. Là, sur les instances de son ami Emile Augier, il préparait l'édition de son *Théâtre complet* en 10 volumes, où, sagement, il n'avait retenu que 57 pièces sur 173 (1878-1879). Ce devait être un énorme succès de

librairie. Labiche devient alors un auteur classique, et, conséquence logique, il est élu à l'Académie française, malgré l'indignation de Brunetière qui déplore « l'invasion des genres inférieurs ». A cette époque, ses œuvres sont l'objet de triomphales reprises et, ironie du sort, il ne devient un grand écrivain qu'après avoir cessé d'écrire.

Cependant, au début du XX^e siècle, l'œuvre de Labiche allait être beaucoup moins appréciée, et en 1906 Adolphe Brisson, le critique du *Temps*, parlait de « l'effondrement » de l'auteur. Les modèles de Labiche, expliquait-il, avaient changé ; le ton de ses pièces était trop fade par rapport aux gaillardises du vaudeville moderne, et ses intrigues paraissaient trop simples à côté des savants imbroglios des Bisson, des Feydeau, des Valabrègue. Et puis le « théâtre libre », les dramaturges étrangers que l'on avait découverts et représentés en France, Ibsen, par exemple, avaient mis à la mode les inquiétudes, les « névroses » comme on disait, tandis que l'auteur, lui, symbolisait la franche gaieté, la jovialité gauloise. C'est alors le purgatoire, et Labiche n'est plus qu'un nom...

Il ressuscite pendant l'entre-deux guerres : en 1927, René Clair porte à l'écran *Un Chapeau de paille d'Italie* ; il a compris que Labiche possède ce génie du mouvement, qui est précisément l'essence même de l'art cinématographique. C'est une redécouverte et, dès lors, la remontée de l'auteur est irrésistible. Ainsi, en 1930, la Comédie-Française organise une exposition Labiche. Les reprises sont nombreuses. Depuis vingt ou trente ans, nombre de jeunes compagnies, symptôme frappant de l'actualité de l'auteur, montent ses pièces et la télévision française puise souvent dans son répertoire de quoi égayer les soirées du public : ainsi, entre 1954 et 1965, on

compte 20 reprises. Dans le même temps, les éditions de Labiche se multiplient. Le succès est tel que paraissent, en 1966-1968, les *Œuvres complètes* de l'auteur, réunies par Gilbert Sigaux (« Club de l'honnête homme »). Ce recueil comporte plus de 170 pièces alors que le pseudo-*Théâtre complet* en 10 volumes, paru 90 ans plus tôt, n'en regroupait que 57. L'auteur est donc devenu, définitivement, un classique du théâtre français.

Il est difficile de bien cerner l'œuvre de Labiche, ne serait-ce qu'à cause de son abondance. Cependant on peut distinguer, *grosso modo*, deux tendances principales entre lesquelles elle se partage. La première est celle qui l'entraîne vers le vaudeville à péripéties et à quiproquos. *Un Chapeau de paille d'Italie*, mais aussi *La Cagnotte* en sont les illustrations les plus suggestives. Fantaisie, farce, bouffonnerie, voilà au premier chef ce qui les caractérise. Les événements abracadabrants s'y multiplient. C'est dans ce genre de pièce que la critique a pu discerner comme un avant-goût du théâtre surréaliste de Vitrac, par exemple, ou du plus récent théâtre de l'Absurde. Les personnages y sont violemment caricaturaux. Leurs noms, même, y sont grotesques : Fadinard, Colladan, Folleville, Garambois. Ils sont bourrés de manies et de tics : l'un d'entre eux passe son temps à ôter et à remettre sa ceinture de flanelle. Leurs attitudes et leurs postures sont ridicules : Nonancourt porte constamment un pot de fleurs ; Edgard reste perché sur une échelle parce que, souffrant d'une rage de dents, il ne sait plus où se mettre.

Les quiproquos y pullulent. Méprise sur la personne d'abord : on est toujours pris pour n'importe qui sauf ce que l'on est : un comptable est confondu avec un officier municipal chargé d'enregistrer les

mariages. Un domestique prend son maître pour son père. Méprise aussi sur le lieu, la situation surtout... Mis par l'auteur dans des situations embarrassantes, les personnages tentent de s'en tirer à l'aide d'explications saugrenues, de répliques d'urgence du plus haut comique : un personnage prétend faussement qu'il a été sauvé par un autre alors qu'il allait se noyer. — Tiens ! Il ne nous en a jamais parlé. — Oh ! il est modeste, *modeste comme tous les plongeurs*. Le comique de répétition, sous toutes ses formes, y est abondant (répétition d'une situation, d'une formule, conférant une allure mécanique à celui qui la prononce), et aussi le comique de contraste de diverses sortes (contraste entre ce que l'on dit et ce que l'on fait, entre l'emphase du vocabulaire et le prosaïsme de la situation). Labiche possède une telle maîtrise de tous ces procédés que, dans *Le Rire*, Bergson lui a emprunté la plupart des exemples qu'il utilise à l'appui de sa thèse.

Les pièces qui relèvent de cette tendance, ces vaudevilles bouffons, héritiers des folies-vaudevilles de la période précédente, sont généralement agrémentés des traditionnels couplets qui sont comme leur marque de fabrique, même s'ils ont tendance à se raréfier — on l'a vu — à partir des années 1860.

La seconde tendance qui se manifeste dans cette œuvre — elle intéresse moins directement notre propos — est celle qui pousse Labiche, comme Scribe d'ailleurs, vers la comédie. Les vaudevillistes sont toujours en proie, à une sorte de complexe d'infériorité. Ils ne bénéficient pas, c'est vrai, du prestige qui s'attache aux auteurs de comédies. Aussi ne cessent-ils de rêver à cette promotion intellectuelle et sociale que constitue une comédie jouée au Théâtre-Français. Dans une lettre de 1854, Labiche écrit : « Ce théâtre du Palais-Royal m'aura fait bien du mal : il aura

confisqué au profit de la farce, les quelques éléments de comédie que je puis avoir dans la cervelle... J'ai toujours l'espoir et le désir de faire une pièce pour le Théâtre-Français. » L'œuvre de Labiche comportera donc des comédies, de plus en plus de comédies, à mesure que sa carrière se déroulera, sans, malgré tout, que l'auteur renonce aux vaudevilles qui ont assuré sa célébrité. Les meilleures d'entre elles, en général dépourvues de couplets parce que ceux-ci les ravalent, à ses yeux, jusqu'au genre dont il désire précisément s'évader, sont *Le Misanthrope et l'Auvergnat* (1852), *Le Voyage de M. Perrichon* (1860), *La Poudre aux yeux* (1861), *Célimare le Bien-Aimé* (1863) et *Moi* (1864).

Le plus souvent, ces comédies illustrent une « idée » ingénieuse, car le jeu gratuit est ici exclu : ainsi, *Le Voyage de M. Perrichon* nous montre que l'on nous aime, non point pour les services que nous avons rendus, mais bien plutôt pour ceux que l'on nous a rendus (« je vous ai sauvé la vie, je ne l'oublierai jamais »). *Célimare le Bien-Aimé* nous apprend que quand un célibataire se résout à prendre femme, ce ne sont pas ses maîtresses, ce sont leurs maris qui regrettent le plus de le perdre.

Ce n'est cependant pas dans ces comédies, si l'on excepte sans doute *M. Perrichon*, que l'on rencontrera le meilleur Labiche. Certes, il ne se fait pas faute d'y utiliser les meilleurs procédés vaudevillesques, mais l'ambition qui le possède de travailler dans un genre plus « sérieux » bride son génie comique, l'empêche de donner vraiment libre carrière à toute sa fantaisie, de se laisser aller sans contrainte à l'invraisemblable et à l'absurde ainsi qu'il ose le faire, par exemple, dans *Un Chapeau de paille d'Italie*. Ces pièces, d'ailleurs, ne sont pas animées

de ce mouvement rapide qui emporte les meilleurs de ses vaudevilles.

Doit-on, par ailleurs, faire de Labiche un peintre fidèle de la « bourgeoisie » du Second Empire, ainsi que le répètent à l'envi la plupart de ses commentateurs, à la suite de Philippe Soupault ? Il s'agit là, selon nous, d'un contresens total. Certes l'auteur a lui-même déclaré qu'il s'était attaché à peindre le « bourgeois » : mais on n'a pas vu que ce « bourgeois » n'était nullement défini par son appartenance à un groupe social déterminé. En fait, c'était le bourgeois au sens romantique du terme, c'est-à-dire l'individu conformiste, terre-à-terre, fermé aux arts comme aux lettres, exclusivement attaché aux biens matériels, par opposition non pas au prolétaire ou au noble, mais à l' « artiste » ; le mot est pris dans un sens très proche de celui de « philistin » que lui donnent Théophile Gautier ou Flaubert. Dans cette acception du terme, le bourgeois est devenu une sorte de mythe bouffon immortalisé par Henri Monnier dans son *Joseph Prudhomme*. C'est ce personnage-là que, fort habilement, Labiche a transposé sur la scène, non pas pour railler une classe sociale à laquelle il appartenait, mais pour des raisons d'esthétique théâtrale : l'auteur tenait là un personnage à la fois artificiel et vrai qui lui permettait d'obtenir le maximum d'effets comiques, mais qui n'entretenait finalement avec la réalité sociologique que des rapports très indirects.

Cet anti-héros de Labiche, chez lequel on trouverait aussi du M. Homais, du Bouvard et du Pécuchet, en accumule tous les défauts : égoïste, avare, mesquin, sentencieux (« Adieu, France, reine des nations ! » s'écrie M. Perrichon), il est également ingrat, vaniteux, poltron et surtout d'une rare stupidité. Labiche a su ériger, grâce à lui, une vaste

épopée comique de la Bêtise solennelle dont on chercherait en vain l'exemple ailleurs.

Finalement, la fantaisie qui imprègne l'œuvre de Labiche, les folles excentricités qui la traversent ne servent nullement à peindre la société de l'époque telle qu'elle est. Elles traduisent bien plutôt les rêves caressés par cette civilisation qui s'ennuie et trouve sur la scène du Palais-Royal le défoulement indispensable à la grisaille quotidienne de son existence.

## *À CÔTÉ DE SCRIBE ET DE LABICHE*

— **Jacques Ancelot** (1794-1854), auteur d'une centaine de pièces, commença par donner des tragédies au Théâtre-Français, et fut bibliothécaire à l'Arsenal. Il écrivit entre 1830 et 1838 de nombreux vaudevilles parmi lesquels *Un Mariage sous l'Empire* (1835), *La Petite Maison* (1838). Sa femme, Virginie Ancelot, anima leur salon littéraire et écrivit elle-même de nombreux vaudevilles comme *Marguerite* (1840) et *Fallette* (1844).

— **Jean-François Bayard** (1796-1853) écrivit plus de 200 pièces, surtout pour le Gymnase. Il devint le collaborateur de Scribe dont il épousa la nièce, mais travailla également avec Dumanoir, Mélesville, Saintine, etc. La plupart de ses pièces se rapprochent de l'ancien vaudeville, tel que le pratiquait Désaugiers. Son *Théâtre* (12 volumes) a été publié en 1855-1858 avec une préface de Scribe. Citons *Le Gardien* (1833), *Le Père de la débutante* (1837), *Les Premières armes de Richelieu* (1839).

— **Louis-François Nicolaïe** dit *Clairville* (1811-1879), fils d'un acteur du Vaudeville, acteur lui-même, se fit le fournisseur de divers théâtres pour lesquels il écrivit plus de 400 pièces, dont de nombreux vaude-

villes comme *L'Amour dans tous les quartiers* (1845), ou *Les Avocats* (1852). Il est le co-auteur de livrets d'opérettes comme *Les Cloches de Corneville* (1872) ou *La Fille de Madame Angot* (1872).

— **Charles-Théodore Cogniard** (1806-1872) et **Jean-Hippolyte Cogniard** (1807-1882). Les frères Cogniard ont écrit de très nombreuses pièces : féeries, comédies et vaudevilles, à partir de 1831. Ils dirigèrent le théâtre des Folies-Dramatiques ; ensuite Hippolyte devint directeur du Vaudeville, puis des Variétés et Théodore, de la Porte Saint-Martin. Citons parmi leurs vaudevilles : *Pauvre Jacques* (1835), *Bruno le Fileur* (1837), *Le Bal des Sauvages* (1854).

— **Armand d'Artois de Bournonville** dit *Dartois* (1788-1867), vaudevilliste très en vogue jusqu'en 1830, auteur de *M. Pique-Assiette* (1824), *Cartouche et Mandrin* (1827) et maintes autres pièces souvent écrites en collaboration avec ses frères Achille et Théodose.

— **Alfred-Charlemagne Dartigue** dit *Delacour* (1817-1883), docteur en médecine, surtout connu pour avoir collaboré avec Labiche dans 25 pièces.

— **Philippe-François Pinel** dit *Dumanoir* (1806-1865) écrivit des centaines de pièces, à partir de 1825, surtout en collaboration avec Bayard, Scribe, Mélesville, etc., ainsi *Les Vieux péchés* (1833), *Indiana et Charlemagne* (1840), *Les Bourgeois de Paris* (1850).

— **Théophile Dumersan** (1780-1849), conservateur adjoint du Cabinet des Médailles à la Bibliothèque nationale, écrit pour le Boulevard plus de 200 pièces pétillantes d'esprit, comme *Napoléon à Berlin* (1830), *Le Porteur des Halles* (1835), *La Pensionnaire* (1836).

— **Félix-Auguste Duvert** (1795-1876), employé dans une compagnie d'assurances, débuta au théâtre par *Les Frères de lait* (1824), puis écrivit de nombreuses pièces, principalement des vaudevilles. Il collabora

avec Lauzanne pour composer une remarquable parodie d'*Hernani* : *Harnali* ou *La Contrainte par Cor* (1830). Dès lors, les deux hommes travaillèrent très souvent ensemble. Citons parmi leurs vaudevilles : *Actéon et le Centaure Chiron* (1835), *Le Mari de la Dame de Chœur* (1836), *L'Omelette fantastique* (1842), *A la Bastille*, avec Xavier (1850). Duvert écrivait souvent dans une langue cocasse et délirante baptisée « dialecte Duvert » que le comédien Arnal savait mettre particulièrement en valeur.

— **Lambert-Thiboust** (1826-1867), ancien acteur tragique, se consacre à la composition d'une foule de vaudevilles à partir de 1850, ainsi *Le Passé de Nichette* (1860), *Brouillés depuis Wagram* (1861), *La Consigne est de ronfler* (1866). Il est un des meilleurs auteurs du Second Empire.

— **Pierre-Michel Martin** dit *Martin-Lubize* ou *Lubize* (1800-1863), oncle d'Henri Becque, est surtout connu comme le collaborateur de Labiche (*Le Misanthrope et l'Auvergnat*, 1852), mais il écrivit beaucoup également avec Théaulon, Clairville, Siraudin...

— **Marc-Antoine-Amédée Michel** dit *Marc-Michel* (1812-1868) doit à sa collaboration avec Labiche (48 pièces) de ne pas être tombé dans l'oubli. Mais il donne par ailleurs une cinquantaine de comédies et de drames, qui ne sont pas dépourvus de qualités.

— **Anne-Honoré-Joseph Duveyrier** dit *Mélesville* (1787-1865). Cet ancien magistrat donne, surtout à partir de 1816, 341 drames, comédies et vaudevilles. Il devient l'un des collaborateurs de Scribe. Citons *Le Secrétaire et le Cuisinier* (1821), *La Lune de Miel* (1826), *La Permission de dix heures* (1841), *M. Beauminet* (1855)...

— **Joseph-Xavier-Boniface Saintine** dit *Xavier* (1798-1865), connu surtout par son roman, *Picciola* (1837), est aussi l'auteur de nombreuses pièces dont

certaines en collaboration avec Scribe comme *L'Ours et le Pacha* (1820), avec Duvert, *Les Cabinets particuliers* (1832), avec Lauzanne, *Riche d'Amour* (1845)...

— **Paul Siraudin** (1813-1885) collabora avec Labiche mais aussi avec Ernest Blum, Clairville, Busnach, etc., et fut avec Delacour et Moreau l'un des auteurs du célèbre *Courrier de Lyon* (1850).

— **Marie-Emmanuel-Guillaume Théaulon** (1787-1841) a fait représenter un nombre énorme de vaudevilles : en une seule année il composa, seul ou en collaboration, jusqu'à 50 pièces de théâtre. On citera *Le Bénéficiaire* (1825), *M. Jovial*, ou *L'Huissier Chansonnier* (1827), *Le Père de la Débutante* (1837) avec Bayard. Mais il dut ses plus grands succès à ses livrets d'opéras-comiques.

La production de quelques auteurs s'étale à la fois sur le Second Empire et sur la Troisième République.

— **Henri Meilhac** (1831-1897) est né et mort à Paris. D'abord employé de librairie, il est, dans sa jeunesse, journaliste et dessinateur *(Le Journal pour rire, La Vie parisienne)*. En 1855, il débute au théâtre, avec deux vaudevilles : *Garde-toi, je me garde* et *Satania* ainsi que des comédies. Il rencontre Ludovic Halévy, avec lequel il collaborera pendant une vingtaine d'années. Il compose d'abord avec lui des comédies, la première étant *Ce qui plaît aux Hommes* (1860), puis des opéras-bouffes dont la musique est le plus souvent due à Offenbach : *La Belle Hélène* (1864), *Barbe Bleue* (1866), *La Grande Duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868), *La Vie parisienne* (1868) et le livret de *Carmen* (1875), le célèbre opéra de Bizet.

Tout cela ne doit pas faire oublier que Meilhac et Halévy sont également les auteurs de comédies et

de vaudevilles pétillants de fantaisie : parmi ces derniers, citons *Le Brésilien* (1863) où il met à la mode le type de métèque que reprendra Feydeau dans *Un Fil à la patte* et dans *La Puce à l'Oreille*, *Tricoche et Cacolet* (1871), *Le Réveillon* (1872), *La Boule* (1874). Meilhac seul, outre les vaudevilles cités plus haut, en a écrit d'autres comme *Décoré* (1888) ou *Ma Cousine* (1890), ou avec des collaborateurs autres qu'Halévy, comme Philippe Gille : *Ma Camarade* (1883). Ces œuvres à l'exception de *Décoré*, où Sarcey reconnaissait la « pièce bien faite », valent moins par leur comique d'intrigue que par l'esprit dont elles témoignent et les amusants croquis de mœurs parisiennes qu'elles font défiler devant nous.

— **Ludovic Halévy** (1834-1908), neveu du compositeur Fromental Halévy et fils de Léon Halévy, poète et auteur dramatique, exerce une carrière de fonctionnaire (il est notamment chef de bureau au ministère des Colonies) jusqu'en 1865, où il démissionne pour se consacrer exclusivement au théâtre. Il avait déjà fait représenter de nombreuses pièces. Avant sa rencontre avec Meilhac (1860), il avait écrit des opéras-bouffes notamment pour Offenbach — seul ou avec d'autres collaborateurs — comme *Ba-Ta-Clan* (1856) ou *Orphée aux Enfers* (1858) avec Hector Crémieux. Il faut ajouter à ces œuvres les opéras-bouffes et les vaudevilles que nous citons par ailleurs à la rubrique « Meilhac » et qui ont été écrits en collaboration avec ce dernier. Halévy est également le romancier célèbre de *L'Abbé Constantin* (1882) et de *La Famille Cardinal* (1883).

— **Hector Crémieux** (1828-1892), surtout connu pour avoir écrit des livrets d'opéras-bouffes ou d'opérettes, comme *Orphée aux Enfers*, *Le Petit Faust* (1859) ou *Geneviève de Brabant* (1868), est aussi

l'auteur de vaudevilles comme *La Bonne aux Camélias* (1867), *Le Tour du Cadran* (1873), etc.

— **Victorien Sardou** (1831-1908), l'auteur de *Daniel Rochat* (1880), de *La Tosca* (1887), de *Thermidor* (1891) et de *Madame Sans-Gêne* (1893), avait commencé sa carrière par des vaudevilles et c'est précisément un vaudeville, *Pattes de Mouche* (1860), qui avait assuré son premier grand succès. Dans cette pièce dont la lecture est encore divertissante, il s'agit d'une lettre compromettante qui va de mains en mains, s'égare et que l'on craint sans cesse de voir parvenir à celui qui ne doit pas la lire. Sarcey avait, en cette occasion, consacré à Sardou un article enthousiaste. Sardou ne devait jamais abandonner complètement le genre. Citons notamment *Divorçons !* (1880).

CHAPITRE IV

# LE VAUDEVILLE SANS COUPLETS 1870-1918

## I. — L'esthétique du genre

On a vu que, vers la fin du Second Empire, le vaudeville avait perdu ses couplets. Or, n'étaient-ce pas précisément les couplets qui lui avaient procuré non seulement sa dénomination mais aussi l'essentiel de sa personnalité ? Qu'était-ce alors qu'un vaudeville sans chansons ? En quoi se distinguait-il d'une quelconque comédie légère ? On conçoit donc qu'un Arthur Pougin ait pu affirmer en 1885 dans son *Dictionnaire du Théâtre* : « On n'écrit plus de vaudevilles depuis vingt-cinq ans. » Plus tard, Georges Feydeau lui-même, à quelques exceptions près, ne qualifiait pas ses œuvres de *vaudevilles*, mais de *pièces* ou de *comédies*.

Cependant, ce n'est pas ce point de vue qui, en définitive, a fini par prévaloir. La plupart des critiques, parmi lesquels Francisque Sarcey, persistèrent à appeler vaudeville toute pièce gaie qui, sans prétention littéraire, psychologique ou philosophique, reposait sur le comique de situation. Bref, prenant acte de la disparition des couplets, ils estimèrent — et l'avenir leur donna raison — que le genre survivrait à cette

amputation, considérée finalement comme un simple incident de parcours.

D'ailleurs, après 1870, le vaudeville se portait bien : c'est par centaines qu'il fallait compter les pièces de ce type jouées dans diverses salles parisiennes, surtout le Palais-Royal, les Nouveautés et l'Athénée comique, qui ne donnaient pratiquement que ce genre de pièce, mais parfois aussi le Vaudeville, le Gymnase, les Variétés et la Renaissance, ainsi que nombre de petits théâtres et de cafés-concerts.

Mais cette apparente prospérité dissimule, dans les années 1880, une crise assez grave. « Le vaudeville se meurt », déplore Sarcey, qui, même après sa mutation, en reste le défenseur acharné. Même opinion chez Henri Fouquier ou chez les annalistes Noël et Stoullig, dont la remarquable connaissance du théâtre fait des témoins particulièrement précieux de l'évolution dramatique contemporaine. Les symptômes de ce mal sont multiples : l'un des plus inquiétants est que les directeurs préfèrent pratiquer une politique systématique de reprises des anciens succès et ne font plus confiance aux jeunes auteurs, ce qui risque à court terme d'entraîner la mort du genre.

C'est, estiment certains, l'opérette, qui a « tué » le vaudeville. Telle est l'opinion de Sarcey. Pour lui, l'année 1858, celle de la création d'*Orphée aux Enfers* (musique d'Offenbach, paroles de Crémieux), est celle où une véritable révolution dramatique a porté un coup mortel à son genre préféré, d'où la haine célèbre que lui porte le critique du *Temps*. Il est certain que l'opérette prend au vaudeville une part importante de son public, et tout particulièrement celle qui apprécie musique légère et chansonnettes : elle s'en trouve frustrée, dans un genre désormais privé de sa partie lyrique. L'opérette occupe d'ailleurs en

permanence quatre scènes importantes, sans compter celles qu'elle partage avec le vaudeville et où elle lui fait une concurrence acharnée.

Il n'empêche que, malgré la crise entraînée par cette mutation, le genre est encore vigoureux. Par ailleurs, tout en restant très populaire, l'opérette ne gagne plus de terrain et va bientôt cesser de constituer un danger pour l'existence du vaudeville.

Celui-ci se présente sous deux formes principales : le *vaudeville à tiroirs* et le *vaudeville structuré*. Le premier est une pièce où plusieurs épisodes, pratiquement traités pour eux-mêmes, sont reliés par une trame légère ; c'est une série de sketches plus ou moins adroitement cousus ensemble, et l'intrigue ne s'y distingue ni par sa logique ni par sa rigueur. Outre le comique de ces scènes successives, c'est l'abondance jaillissante des « mots », la verve brillante du dialogue, qui en font le prix. Cette formule, il n'est pas difficile d'en découvrir l'origine : c'est celle du vaudeville de l'Empire ou de la Restauration, anecdotique ou farcesque, dont nous avons plus haut examiné les divers aspects et dont Désaugiers est le représentant le plus typique. Malgré l'influence de Scribe, ce type de pièce n'avait jamais été abandonné par la suite, comme en témoignent certaines œuvres de Duvert et Lauzanne, Lambert-Thiboust, Labiche, même... Il reparaît pendant la période qui nous occupe.

Meilhac avec Halévy, Meilhac avec Philippe Gille se rattachent à cette tendance, et, encore plus, Edmont Gondinet. Ces œuvres, d'une construction négligente, valent surtout par les petits tableaux de mœurs qui y sont insérés et par l'esprit dont elles brillent — quand elles sont de qualité. De cette inspiration relèvent aussi maintes pièces d'auteurs comme Albert Wolff, Raoul Toché, Ernest Blum,

Eugène Nus ou Albert Millaud... Noël et Stoullig notent en 1876 : « Nos auteurs en renom ne se donnent plus maintenant la peine de faire leurs pièces. Ils (...) se contentent d'une simple conversation avec le directeur où ils lui racontent le sujet de leur nouvelle *machine*. La pièce est reçue d'emblée. On la fera aux répétitions. » Sarcey se montre, bien entendu, très sévère pour cette « nouvelle école » de vaudevillistes qui « jettent les scènes au hasard ».

Quel est le contenu de ces scènes comiques reliées par un fil ténu ? Il s'agit souvent d'épisodes satiriques raillant quelque mode contemporaine, ou de scènes à sensation que l'on appelle alors des « clous » : un décor original, l'apparition d'une vedette de la chanson comme Judic, etc. Aussi l'intrigue s'amincit-elle jusqu'à ressembler à celles des opérettes ; est-ce un hasard, d'ailleurs, si les mêmes auteurs travaillent indifféremment dans les deux genres ? Dans les cas extrêmes, peu s'en faut qu'on en vienne à une sorte d' « opérette sans musique », pour reprendre l'expression d'un critique indigné.

De toute façon, si cette tendance reste très vigoureuse, c'est probablement à cause des facilités qu'elle offre à des auteurs brillants certes, mais qui ne savent pas « construire » une pièce ou ne possèdent pas la patience ou le temps nécessaires pour le faire. Tels sont, parfois, Flers et Caillavet ou Tristan Bernard. Reste à savoir si des œuvres de ce genre sont encore des vaudevilles. Les critiques du temps les définissent plutôt comme des « comédies légères », quitte, pour quelques-unes d'entre elles, à faire observer qu'elles offrent des situations vaudevillesques.

En face de cette tendance, il en est une autre qui oriente les auteurs vers ce que nous avons appelé le *vaudeville structuré* : ce genre se caractérise par une architecture rigoureuse, une intrigue rapide fondée

sur le quiproquo et la péripétie et dont la pièce tire l'essentiel de son comique. Le principal représentant de ce courant est, au début de la Troisième République, Alfred Hennequin, qui a fait école avec *Le Procès Vauradieux* (1875) et *Les Dominos roses* (1876), comme en témoigne l'expression *hennequinade* créée à cette époque pour désigner les nombreuses pièces qui s'inspirent de cette technique. L'importance de ce courant n'échappe ni à Sarcey, par exemple qui, dès 1876, évoque cette « nouvelle manière », ni à Zola qui, deux ans plus tard, fait allusion aux « pièces à quiproquos » dont Hennequin et ses imitateurs ont « inondé nos théâtres de genre ».

On aura reconnu ici les traits principaux de la « pièce bien faite » chère à Scribe. Mais, cette fois, l'intrigue est encore plus complexe et les chroniqueurs dramatiques qui avaient, au XIX^e^ siècle, l'habitude de « raconter » l'action des pièces dont ils rendaient compte, avouent maintenant, vu la difficulté, devoir renoncer à leur tâche. Cette complexité, qui fait paraître élémentaires les intrigues de Scribe lui-même, vient de ce que les auteurs, nous explique un critique de l'époque, « au lieu d'avoir une action dont ils suivent les combinaisons (...) en emmêlent rapidement quatre ou cinq à la fois dont les incidents se heurtent sans cesse et rejaillissent les uns sur les autres ». Mais le trait le plus caractéristique de ce type de pièce reste certainement la solidité quasi mathématique de la construction : « Tout s'y tient impeccablement (...) chacune des pièces de la mécanique est ajustée avec l'art le plus rigoureux. Détraquez-en une (...), tout l'édifice dégringole, tant l'équilibre a été savamment combiné. »

A ce courant appartient Georges Feydeau — à condition, bien entendu, de mettre à part les farces

conjugales en un acte qu'il écrit à partir de 1908 (*Feu la Mère de Madame*, *On purge Bébé*, etc.). L'auteur d'*Un Fil à la patte* a, par son génie, porté jusqu'à son dernier degré de perfection le vaudeville à la Hennequin. Relèvent aussi de cette tendance, des auteurs comme Maurice Desvallières, qui deviendra d'ailleurs le collaborateur le plus habituel de Feydeau, Henri Crisafulli, Hippolyte Raymond, Paul Burani, Antony Mars, Albin Valabrègue, Georges Berr, qui devait travailler par la suite avec Louis Verneuil, et surtout Maurice Hennequin (à ne pas confondre avec Alfred Hennequin, son parent) qui collabora souvent avec Pierre Véber.

On trouve encore ce genre de pièce, que l'on pourrait définir comme le pur vaudeville, dans les années qui précèdent immédiatement le premier conflit mondial. C'est le cas, par exemple, de *La Présidente* de Maurice Hennequin et de Pierre Véber qui est l'un des plus grands succès de la saison 1912-1913. Bien entendu la réalité théâtrale n'est pas aussi schématique que cette classification commode pourrait le laisser entendre : il peut advenir que des auteurs comme Toché ou Blum qui, habituellement, ne construisent guère leurs pièces, parviennent à en charpenter une solidement. Au contraire, un habile constructeur, comme Alexandre Bisson, peut se montrer négligent, comme dans *Le Député de Bombignac*. Mais en général, les auteurs restent fidèles à leurs tendances profondes.

## II. — Les auteurs

**Georges Feydeau** (1862-1921) est issu d'une vieille famille dont la noblesse semble remonter au XIII^e^ siècle. A la fin du XVIII^e^ siècle, les amateurs de théâtre appelaient Théâtre Feydeau l'Opéra-Comique d'alors

parce qu'il était situé sur un terrain possédé au siècle précédent par un certain Jacques-Eustache de Feydeau de Brou. Georges Feydeau appartenait à la branche des Feydeau de Marville qui avaient renoncé à la particule et au titre sous l'Empire. Le père de Georges Feydeau, Ernest-Aimé Feydeau (1821-1873), était un curieux personnage, coulissier en Bourse, à l'occasion directeur de journal, essayiste et même auteur de deux pièces de théâtre. Ami intime de Théophile Gautier et de Flaubert, romancier prolixe, il a laissé, parmi d'autres productions sans grand intérêt, un roman, *Fanny* (1858), qui fit scandale à l'époque et put lui faire croire qu'il était le rival de l'auteur de *Madame Bovary* paru un an plus tôt.

Georges Feydeau, qui grandit au sein d'un milieu littéraire et bohème, manifeste une vocation théâtrale précoce : dès sa prime enfance, il écrit de nombreuses pièces : vaudevilles, mais aussi drames. Au lycée Saint-Louis où il fait ses humanités, il fonde à 14 ans, avec un de ses camarades, le *Cercle des Castagnettes* ; au cours des spectacles que donne celui-ci, il interprète, non sans talent, du Molière et du Labiche et dit des monologues de sa composition. Dès 1882, à 19 ans, Feydeau fait jouer non sans succès, dans un casino de station balnéaire, sa première pièce, *Par la Fenêtre*. Tout en continuant à écrire des monologues qui sont interprétés par Galipaux, Coquelin cadet ou Saint-Germain, il donne successivement, jusqu'en 1890, 11 pièces, soit seul, soit en collaboration avec Maurice Desvallières, qui sont autant d'échecs, à l'exception de *Tailleur pour Dames* (1886), comédie en trois actes, qui bénéficie de 79 représentations et d'une bonne critique. Devant ces insuccès, Feydeau songe à se faire acteur. Mais en 1892, après dix ans d'efforts,

c'est enfin le triomphe avec *Monsieur Chasse*. « Je ne vous décrirai pas le public, il était épuisé, il était mort de rire, il n'en pouvait plus », écrit Sarcey, enthousiasmé. La même année, ce succès est confirmé par ceux de *Champignol malgré lui* et du *Système Ribadier*. Les œuvres de Feydeau, désormais célèbre, sont traduites en une dizaine de langues et interprétées dans toutes les capitales d'Europe, et même aux Etats-Unis. L'auteur serait donc le plus riche de tous les dramaturges du monde, s'il n'avait pris l'habitude de jouer à la Bourse et dans les cercles. Il devient par ailleurs une figure quasi légendaire du Paris des noctambules. Signalons ensuite le très vif succès obtenu par *Un Fil à la patte* et *L'Hôtel du Libre-Echange* en 1894, puis par *Le Dindon*, en 1896.

*L'avoué Vatelin a la désagréable surprise de recevoir la visite d'une Anglaise, Maggy Soldignac, qu'il a eue pour maîtresse au cours d'un séjour à Londres. Maggy le menace d'un scandale s'il ne consent pas à lui donner rendez-vous. Apeuré, car il est pourvu d'une épouse, il demande à son ami Pontagnac l'adresse d'un hôtel spécialisé. Mais ce Pontagnac se trouve précisément être le soupirant de Mme Vatelin : et celle-ci lui a déclaré qu'elle ne tromperait jamais son mari à moins qu'elle n'ait des preuves de son infidélité. Pontagnac croit voir dans cette circonstance l'occasion de la conquérir.*

*A l'hôtel, nous retrouvons, outre Vatelin et l'impétueuse Maggy, Pontagnac flanqué de Mme Vatelin qu'il veut convaincre de l'inconduite de son époux, mais aussi un certain Rédillon, autre soupirant de la femme de l'avoué. Tous ces personnages n'ont guère intérêt à se rencontrer. Mais l'apparition du mari de l'Anglaise qui faisait filer sa femme pour la faire surprendre en flagrant délit, ainsi que maints coups de théâtre et quiproquos viennent encore compliquer la situation. Finalement, après de nouvelles péripéties qui auront pour cadre, cette fois, l'appartement de Rédillon, Pontagnac, déjà convaincu d'adultère avec Maggy, totalement frustré de ses espoirs de conquête, devra assister à l'attendrissante réconciliation des Vatelin. Il lui faudra alors s'avouer qu'il est décidément le* dindon *de cette farce.*

Feydeau a donc définitivement mis au point sa formule, celle des grands vaudevilles en trois actes. C'est elle qui assurera le triomphe (plus d'un millier de représentations) de *La Dame de chez Maxim* (1899) qui, avec la Tour Eiffel, est, pour les provinciaux et les étrangers, la principale attraction de Paris. *La Main passe* (1904), *La Puce à l'oreille* (1907) et *Occupe-toi d'Amélie* (1908) obtiennent également un succès considérable.

Cependant, 1908 marque un tournant dans la carrière de l'auteur : à partir de cette date, Feydeau va abandonner presque complètement le vaudeville, genre qui lui avait si bien réussi. Il inaugure brillamment cette année-là, avec *Feu la Mère de Madame*, la farce conjugale consacrée aux dissensions des couples, évoquées ici avec une implacable férocité burlesque. Il s'inspire d'ailleurs de sa propre expérience : il ne s'entend plus, depuis quelques années, avec sa femme, la fille du peintre Carolus Duran, qu'il a épousée en 1889. *On Purge Bébé* (1910), *Mais n'te promène donc pas toute nue* (1911), *Léonie est en avance* (1911) et *Hortense a dit : « je m'en fous ! »* (1916), toutes pièces en un acte comme *Feu la Mère de Madame*, relèvent d'une inspiration identique. Malgré tout, pendant la guerre de 1914-1918, Feydeau, vieillissant, avait vu tarir son inspiration : il n'avait pu achever deux pièces commencées avant le conflit : *Cent millions qui tombent* et *On va faire la Cocotte*. En 1919, atteint de troubles neuropsychiques graves, il doit entrer dans une maison de santé de Rueil-Malmaison, où il s'éteindra en 1921, victime du même mal que l'auteur du *Horla*.

On a vu plus haut que, sous la Troisième République, le vaudeville oscillait entre deux tendances : celle de la pièce à tiroirs et celle de l'œuvre solide-

ment et subtilement structurée. Très vite, après quelques tâtonnements, Feydeau avait choisi. S'il a dit s'être inspiré de Labiche pour les personnages et de Meilhac et Halévy pour le dialogue, il a reconnu, en ce qui concerne la construction de ses pièces, s'être mis à l'école d'Alfred Hennequin, l'ingénieur du vaudeville, le spécialiste méticuleux des intrigues complexes. Il se situe donc, plus lointainement, dans la tradition de Scribe ; mais il dépasse ses maîtres, par exemple dans l'art des *préparations*. « Sachez-le, écrit Sarcey, dans une pièce de Feydeau, on ne pose pas, en entrant, son chapeau sur une chaise, sans que je me dise : Bon ! ce chapeau n'est pas là pour des prunes ! » De fait, chez l'auteur de *La Dame de chez Maxim*, les grands quiproquos qui alimentent l'intrigue, les péripéties principales, le dénouement et une foule d'effets comiques sont discrètement préparés, afin qu'ils ne choquent pas la vraisemblance quand ils apparaîtront, par des détails apparemment insignifiants. La texture de l'exposition, si on l'examine de près, les recèle en grand nombre : propos des personnages, traits de caractère, particularités pathologiques, professions exercées, présence de divers objets.

Par ailleurs, observant que « les vaudevilles étaient invariablement brodés sur des trames désuètes, avec des (...) fantoches », Feydeau entreprend au contraire de chercher ses personnages « dans la réalité, bien vivants », puis de les jeter « dans des situations burlesques ». C'est précisément ce qui constitue l'une de ses originalités et assure sa supériorité sur ses confrères.

Notons que cet effort de vérité humaine sera poursuivi et amplifié jusqu'à la cruauté dans les farces conjugales d'après 1908 où il atteint à une sorte de lucidité comique et désespérée ; mais ces dernières

pièces sortent du cadre de notre étude, car s'il arrive que l'on y rencontre quelques procédés habituels du vaudeville, le rire n'y est plus fondé principalement sur les combinaisons de l'intrigue.

Celle-ci, chez Feydeau, repose surtout sur deux procédés, classiques certes, mais utilisés ici avec un étonnant brio : le *quiproquo* et la *rencontre intempestive*. Ce sont les deux principales sortes d'obstacles que les protagonistes rencontrent sur leur chemin. Les quiproquos peuvent commander presque toute l'action : ainsi dans *Chat en poche* ou dans *La Dame de chez Maxim*. Ils s'engendrent alors les uns les autres, ou se présentent en cascades. Ils peuvent aussi être brefs et isolés. Ces méprises portent sur tout, la personne, la situation, les sentiments et les motivations des personnages, et provoquent des scènes d'une rare cocasserie.

Mais c'est la rencontre intempestive qui est la véritable situation-clef du vaudeville de Feydeau. L'auteur le proclamait lui-même : quand deux personnages ne devraient pas se rencontrer, je n'ai pas de cesse, disait-il, que je ne les aie mis en présence. Naturellement, c'est dans le domaine des amours illicites qu'il ménage le plus souvent ces fâcheuses rencontres : par exemple, une femme mariée reçoit inopinément la visite d'un personnage qui, sans qu'il s'en doutât, servait d'alibi à son mari, ou encore deux époux, arrivés séparément dans quelque lieu de mauvaise réputation, s'y surprennent réciproquement.

Cependant, c'est moins dans ces situations proprement dites que dans leur exploitation comique que Feydeau révèle son originalité et sa fantaisie : réactions des personnages, ripostes qu'ils tentent, comédies forcées qu'ils jouent, répliques d'urgence. Ainsi, dans *La Main passe*, une femme mariée, surprise au

lit en flagrant délit d'adultère par son mari, lui adresse ces mots admirables : « Quoi ?... quoi ? qu'est-ce que tu vas encore t'imaginer ? » C'est par de telles trouvailles que l'auteur dépasse tous les vaudevillistes de son époque.

Mais c'est le *mouvement* qui constitue le véritable secret de Feydeau, ainsi que l'avait justement discerné Marcel Achard. L'auteur en était d'ailleurs parfaitement conscient puisqu'il y voyait « ... la condition essentielle du théâtre et par suite (...) le principal don du dramaturge ». C'est pourquoi, ses contemporains en témoignent, il était impitoyable pour les acteurs qui ne respectaient pas l'allure, le *tempo* qu'il avait expressément prévus pour tel ou tel passage de ses pièces. Ce mouvement rapide est suscité par l'abondance frénétique des péripéties qui, modifiant sans cesse la situation du héros, le font passer constamment de la terreur au soulagement et *vice versa*. D'où une sorte de fébrilité qui s'empare de tous les personnages et les fait sortir ou entrer sans arrêt, au gré des circonstances dans lesquelles ils sont ballottés. D'où, aussi, l'impression d'un *Fatum* comique qui s'acharne sur eux sans qu'ils puissent s'y opposer davantage que les héros d'Eschyle ou de Sophocle, en proie à la haine des dieux. Ainsi dans *Un Fil à la Patte*, *Le Dindon* ou *La Dame de chez Maxim*. Ce qui caractérise aussi le mouvement chez Feydeau, c'est l'implacable rigueur logique avec laquelle l'auteur organise l'enchaînement de ces péripéties. Une fois la donnée de départ acceptée, on chercherait en vain quelque faille dans la série des causes et des effets trop souvent, mais à juste titre, comparée à une mécanique sans défaut. D'ailleurs, les personnages saisis par cet infernal engrenage se métamorphosent eux-mêmes, sur la scène, en simples éléments mécaniques : l'auteur, dans les

notes qui accompagnent le texte de ses dialogues, insiste pour qu'il paraissent comme mus par des « ressorts », ébranlés par des « chocs » qui les projettent selon les lois de la physique, ou tournant comme autour de « pivots ».

Dans la même perspective, le décor, qui est l'objet de notices descriptives exceptionnellement copieuses et d'une précision quasi maniaque (voir la notice qui précède le second acte de *La Puce à l'oreille*), est purement fonctionnel : étroitement lié aux nécessités d'une action rapide et sans aucune concession au pittoresque. Certes le placard et le lit y tiennent, comme il sied, une certaine place (plus modeste qu'on ne l'a dit), mais moins que les multiples portes ou escaliers qui permettent irruptions-surprises, fuites éperdues et poursuites échevelées. Les décors à machines, comme le lit tournant de *La Puce à l'Oreille*, restent exceptionnels. Sont également subordonnés à l'intrigue certains meubles comme le célèbre « fauteuil extatique » de *La Dame de chez Maxim* ou les objets tels que le téléphone ou le phonographe-enregistreur de *La Main passe*.

On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, que Feydeau, acteur de talent, n'ait pas voulu, étant donné la façon très concrète dont il envisageait son art, laisser à qui que ce fût le soin de monter ses pièces. Cet homme par ailleurs sceptique et nonchalant se muait alors en metteur en scène exigeant et méticuleux. Il n'hésitait pas à se déplacer en province ou à l'étranger pour surveiller la façon dont ses pièces étaient montées. Il savait, d'autre part, repérer parmi des inconnus les acteurs de talent, Cassive, par exemple, qu'il lança, et qui, après son interprétation magistrale de *La Dame de chez Maxim*, resta son actrice préférée, ou encore l'excellent Raimu.

Homme de scène, Feydeau le restait dans sa conception du dialogue. Ne lui demandons pas, dans ce domaine, des qualités proprement littéraires auxquelles il n'avait jamais prétendu, bien au contraire. Son opinion rejoint ici celle de Molière : « Le seul fait de faire parler ses personnages littérairement, écrit-il, suffit à les figer et à les rendre inexistants » (*Lettre à Basset*, 1905). Le langage sera donc à l'exclusif service de l'action. Sans toutefois que l'auteur se prive des ingrédients habituels du dialogue vaudevillesque : jeux de mots, équivoques, grivoiseries, pataquès, « cuirs », jargons d'étrangers, parlers paysans et populaires. Mais en général l'auteur s'interdit, contrairement à ce que font ses confrères, les mots d'esprit qui ne sont pas vraiment appelés par la situation. Son dialogue est entraîné par la dynamique de l'action et n'atteint évidemment à son plein effet qu'au cours de la représentation.

Il est intéressant de jeter un coup d'œil sur la situation de Feydeau dans l'histoire du théâtre. Certes Feydeau a été, dès 1892, très populaire. Cependant, comme Labiche, il a souffert toute sa vie de n'être qu'un vaudevilliste, une sorte d' « amuseur ». Il était le représentant le plus célèbre d'un genre qui, pas plus que jadis le mélodrame, n'assurait à son auteur l'estime intellectuelle de ses contemporains. En 1916, le chapitre *Théâtre* d'un ouvrage intitulé *Un demi-siècle de civilisation française (1870-1915)* mentionne parmi les auteurs qui ont illustré leur époque et méritent d'entrer au panthéon dramatique : Augier, Pailleron, Hervieu, Curel, Capus, Donnay, Lavedan, etc. Mais le nom de Feydeau n'y figure pas...

Contrairement à ce que l'on a prétendu, son œuvre n'a subi entre les deux guerres aucune période de « purgatoire ». *La Dame de chez Maxim*, notamment,

a été l'objet de nombreuses reprises à cette époque ; maintes pièces ont été radiodiffusées ; 16 films ont été tirés de ses vaudevilles, dont une partie par les cinéastes américains, entre 1919 et 1935. Cependant, l'estime des milieux lettrés, que l'auteur avait inutilement recherchée toute sa vie, il ne devait la trouver qu'une bonne quinzaine d'années après sa mort, un peu avant le début de la Seconde Guerre mondiale. On assiste alors, chez les intellectuels, à une sorte de réhabilitation du vaudeville ancien, dans la personne de ses deux meilleurs représentants, Labiche et Feydeau, un peu plus tardivement pour ce dernier. Nous aurons l'occasion, en étudiant la période suivante, d'évoquer ce phénomène. En ce qui concerne Feydeau lui-même, notons que ce regain d'intérêt se manifeste d'abord par les innombrables reprises de ses œuvres, tant en France qu'à l'étranger. Parmi elles, celle d'*Occupe-toi d'Amélie* en 1948 par la compagnie Renaud-Barrault marque une étape capitale dans la carrière posthume de l'auteur, puisqu'une troupe prestigieuse joue Feydeau entre Shakespeare, Marivaux et Molière, l'introduisant du même coup dans cette illustre société. A ce moment commence à paraître son *Théâtre complet* en 9 volumes. Le premier tome comportait une brillante préface de Marcel Achard sacrant Feydeau le plus grand auteur comique après Molière. Par ailleurs des ouvrages universitaires français et étrangers — américains notamment — achevaient de transformer l'auteur en classique. Ces travaux ne montraient pas seulement que Feydeau avait porté jusqu'à son extrême point de perfection un genre dramatique deux fois séculaire ; ils mettaient aussi en lumière les liens qui rattachaient son œuvre, d'une part aux surréalistes (Artaud, Vitrac), d'autre part au théâtre de l'Absurde et à Ionesco tout particulièrement. Le goût de l'inso-

lite, le rythme de manège fou qui entraîne à certains moments les personnages, les situations quasi oniriques dans lesquelles ils se trouvent placés, les inventions loufoques qui fourmillent, tous ces éléments rendaient ces rapprochements justifiés.

On aurait tort, en revanche, de chercher dans cette œuvre,comme on le fait parfois, une peinture, même caricaturale, de la société de la « Belle Epoque ». Certes les personnages, très vivants, et très bien observés, sont étroitement attachés à leur temps. Mais ils sont avant tout les éléments d'un jeu théâtral auquel l'auteur nous convie. Et en cela Feydeau se montre profondément fidèle à l'esprit du genre. C'est à cette atmosphère de divertissement purement gratuit qu'il faut s'abandonner en toute simplicité sans chercher d'alibi « culturel », si l'on veut pleinement goûter les plaisirs que dispense l'œuvre de Georges Feydeau.

## *QUELQUES AUTRES AUTEURS*

— **Alexandre Bisson** (1848-1912), venu à Paris en 1869, entre comme rédacteur au ministère de l'Instruction publique, qu'il ne tarde pas à quitter pour le théâtre où il débute par *Quatre coups de canif* (1873), une comédie en un acte. Il écrit ensuite de nombreuses pièces, principalement des vaudevilles, parmi lesquels on retiendra *Le Député de Bombignac* (1884), *Les Surprises du Divorce* (1890), sa meilleure pièce, qui obtint un vif succès et dans laquelle Sarcey discernait le type même du « vaudeville bien fait » ; Jules Lemaître avouait avoir éprouvé lors de sa représentation « la crainte confuse d'y avoir pris trop de plaisir ». Citons encore : *Feu Toupinel* (1890), *La Famille Pont-Biquet* (1892), *L'Héroïque Lecardunois* (1894), *Le Contrôleur des Wagons-*

*lits* (1898). La finesse de son esprit, son sens de la situation comique et sa gaieté de bon aloi en font un des meilleurs vaudevillistes de l'époque avec Gondinet.

— **Paul Burani** (1845-1901), d'abord employé de l'Enregistrement, quitte l'administration pour se faire acteur. Devenu directeur du journal *Le Café-Concert*, il se met à écrire des chansons dont plusieurs connaissent le triomphe. En 1877, il débute comme vaudevilliste avec *La Goguette*. Depuis cette date, et le plus souvent en collaboration, il écrit de nombreuses pièces : opéras-comiques, opérettes, revues et vaudevilles. Parmi ces derniers, citons : *Le Cabinet Piperlin* (1878), *Madame Grégoire* (1880), *Le Téléphone* (1882), *La Mariée de l'Exposition* (1889), *Qui perd gagne* (1890).

— **Maurice Desvallières** (1857-1926) débute au théâtre par un vaudeville, *Une Tache à la Lune* (1879). Il donne ensuite d'autres vaudevilles, des comédies et des opérettes, toutes productions où la netteté et la vivacité du dialogue s'allient à l'entente des effets scéniques. Ces qualités n'échappent pas à Georges Feydeau qui se l'adjoint comme collaborateur dans *Les Fiancés de Loches* (1888), *L'Affaire Edouard* (1889), *Le Mariage de Barillon* (1890), *Champignol malgré lui* (1892), *L'Hôtel du Libre-Echange* (1894), *Le Ruban* (1894).

— **Paul Ferrier** (1843-1920), auteur particulièrement fécond et inventif (un critique contemporain prétendait qu'il eût été capable de trouver un sujet de vaudeville dans un annuaire des téléphones ou dans un indicateur des chemins de fer), a composé un nombre considérable de livrets d'opérettes ou d'opéras-comiques (parmi lesquels ceux des *Mousquetaires au Couvent* en 1880 et de *Fanfan la Tulipe* en 1882), de comédies et de vaudevilles. Parmi ces

derniers, *Paris sans cochers* (1878), *Comme on fait son lit, on se couche* (1882), *La Belle-mère* (1898), etc.

— **Léon Gandillot** (1862-1912). Ancien élève de l'Ecole centrale, il débuta par des vaudevilles comme *Les Femmes collantes* (1886), *La Mariée récalcitrante* (1889), *La Tournée Ernestin* (1892) dont les qualités étaient fort prisées de Sarcey et qui passa un temps pour le rival de Georges Feydeau. Les pièces suivantes, d'un comique moins franc, sont inférieures à la production initiale.

— **Edmond Gondinet** (1829-1888), fils d'un directeur de l'Enregistrement, entra lui-même dans l'administration et devint en 1868 sous-chef de bureau au ministère des Finances, qu'il quitta pour se consacrer exclusivement au théâtre. Il avait débuté par un acte en vers, *Trop curieux* (1863), représenté au Théâtre-Français, et connut, quelques années après, son premier succès au Gymnase. Après quelques tentatives dans divers genres dramatiques, c'est surtout dans celui du vaudeville qu'il devait réussir, travaillant notamment pour le Palais-Royal. Citons : *Gavaut, Minard et Cie* (1869), *Le Homard* (1874), *Le Panache* (1875) qui bénéficia de plus de 150 représentations, *Le Tunnel* (1877), *Les Convictions de Papa* (1877), *Tête de Linotte* (1882). Il collabora par ailleurs avec Labiche dans *Le plus heureux des Trois* (1870). Un *Théâtre complet* de Gondinet en 6 volumes (en fait, un choix des meilleures pièces) a paru chez Calmann-Lévy en 1892-1898.

— **Alfred Hennequin** (1842-1887), élève de l'Ecole des Mines de Liège (Belgique) dont il est originaire, vient à Paris pour y diriger une exploitation de tramways, mais il abandonne en 1875 l'industrie pour le théâtre. Il avait déjà fait représenter en Belgique deux vaudevilles dont l'un, *Les Trois Chapeaux*, est repris avec succès au Vaudeville (1871)

où il donne encore *Le Procès Vauradieux* qui obtient un vif succès (1875) et *Les Dominos roses* (1876) qui réussirent également. Il donne encore *Bébé* (1877) et *Nounou* (1878) au Gymnase. Le nom d'Alfred Hennequin mérite d'être retenu : c'est au contact de son œuvre que Georges Feydeau aurait appris à construire ses intrigues. Alfred Hennequin fut, en 1886, interné dans une maison de santé, comme devait l'être à son tour l'auteur du *Dindon*.

— **Maurice Hennequin** (1863-1926), né à Liège, débute au théâtre en 1882, et donne ensuite un nombre important de comédies et de vaudevilles notamment aux Nouveautés et au Palais-Royal. Il écrit en collaboration avec Georges Feydeau *Le Système Ribadier* (1892). Une de ses pièces les plus connues est *Vous n'avez rien à déclarer ?* (1906), œuvre que cite un des personnages de *La Puce à l'Oreille*. Citons encore *La Femme du Commissaire* (1892), *Une grosse Affaire* (1909) et *La Présidente* (1913) écrite en collaboration avec Véber et qui obtint un très gros succès.

*Tricointe, président du tribunal de Gray, végète depuis longtemps dans cette petite ville. Il a épousé sa cuisinière, ce qui est peu fait pour favoriser son avancement. Fort heureusement le hasard se chargera de lui venir en aide. Tricointe, magistrat austère, avait fait expulser du seul hôtel de la ville, Mlle Gobette, étoile d'une troupe d'opérette en tournée, parce qu'elle s'était trop bruyamment amusée dans sa chambre avec le substitut Pinglet. Ce dernier, avide de vengeance, profite de l'absence de Mme Tricointe partie pour Paris afin de travailler à l'avancement de son mari ; il introduit Gobette dans la chambre de l'absente, avec promesse d'une brillante récompense si elle triomphe de la vertu du président.*

*Cette vertu ne tient plus qu'à un fil quand survient un personnage inattendu, Cyprien Gaudet, ministre de la Justice, qui traverse la ville, et n'a pas voulu manquer d'y saluer son président. Gobette se fait alors passer pour la « présidente », et fait à tel point la conquête du ministre — qui passe à Gray une nuit délicieuse — qu'il ne songe plus qu'à nommer Tricointe à Paris. C'est là, au ministère, que se retrouvent tous les personnages. Gobette se déshabille dans le*

*cabinet même du garde des Sceaux. Mais la fête est interrompue par l'intervention d'un huissier marseillais qui ne peut pas supporter les « étrangers ». Survient également la véritable Mme Tricointe ; comme les vêtements de Gobette ont été emportés dans un coffre à bois, le ministre l'invite à se déshabiller pour que la chanteuse puisse reprendre une apparence décente. C'est donc dans une tenue très légère que Tricointe, venu, lui aussi, au ministère, surprendra son épouse... Tout s'arrangera cependant. Le magistrat sera nommé en quelques minutes à Tours, à Blois, à Versailles et enfin à Paris. Quant à la fille du président, Denise, elle épousera le chef de cabinet du ministre.*

— **Antony Mars** (1862-1915) débute au théâtre avec *Les Droits de la Femme* (1885), puis écrit de nombreux livrets d'opérettes mais aussi des vaudevilles : outre sa collaboration avec Bisson pour *Les Surprises du Divorce* (1888), on retiendra *Les Maris sans Femmes* (1889), *Monsieur Gavroche* (1890) et *Les Demoiselles du Téléphone* (1891) avec Desvallières.

— **Maurice Ordonneau** (1854-1916), fils d'un négociant en eau-de-vie, né à Saintes, est quelque temps employé à la préfecture de la Seine. A partir de 1872 il écrit, le plus souvent en collaboration, un grand nombre de livrets d'opérettes, de comédies et de vaudevilles. Citons : *Le Voyage aux Champs-Elysées* (1875), *Les Petites Godin* (1884), *Durand et Durand* (1887) et *La Plantation Thomassin* (1891).

— **Albin Valabrègue** (1853-1934), né à Carpentras, débute au théâtre par *Au Veau qui tète* (1879), puis devient l'un des fournisseurs les plus actifs des scènes de vaudevilles : on lui doit *La Veuve Chapuzot* (1879), *La Nuit du 16* (1885), *Durand et Durand* (1887) avec Maurice Ordonneau, *Les Ricochets de l'Amour* avec M. Hennequin (1894), et *Coralie et Cie* (1901), qui a été récemment l'objet d'une reprise.

— **Pierre Véber** (1869-1942), auteur de romans et de contes humoristiques, a écrit comédies et vaude-

villes, ainsi *Julien n'est pas un Ingrat* (1898) et *Que Suzanne n'en sache rien!* (1899). Il a collaboré avec Maurice Hennequin, notamment pour *Vous n'avez rien à déclarer ?* (1906), *La Présidente* (1913) cités plus haut, et *Madame et son Filleul* (1917). Pierre Véber continuera à écrire des vaudevilles pendant l'entre-deux-guerres.

### *QUELQUES AUTEURS PROCHES DU VAUDEVILLE*

— **Paul Gavault** (1867-1951) débuta au théâtre avec *Le Guet-à-pens* (1894). Il donna ensuite, seul ou en collaboration, un grand nombre de comédies comme *Le Papa de Francine* (1896), *L'Enfant du Miracle* (1904), *Mademoiselle Josette, ma Femme* (1906), *La Petite Chocolatière* (1909), *Ma Tante d'Honfleur* (1914). Paul Gavault devint ensuite directeur de l'Odéon (1914-1921), puis de la Porte-Saint-Martin et de l'Ambigu. Ses pièces ne sont pas des vaudevilles au sens propre du terme et l'auteur réussit à peindre avec finesse les sentiments de ses personnages, mais il les place souvent dans des situations vaudevillesques : ce sont des *comédies-vaudevilles.*

— **Robert de Flers** (1872-1927) et **Gaston Arman de Caillavet** (1869-1915) pourraient faire l'objet de remarques à peu près identiques. Ces auteurs, dont le nom est inséparable à partir de 1900, ne savent pas construire une intrigue complexe mais leurs dialogues débordent de verve, de fantaisie et d'esprit, et ils possèdent l'art d'enchaîner habilement une succession de scènes amusantes, non sans mettre parfois leurs héros dans des situations qui évoquent celles du *Dindon* ou d'*Un Fil à la patte.* Leurs meilleures pièces sont *Le Roi* (1908) et *L'Habit vert* (1912), la première raillant les politiciens de la Répu-

blique, la seconde l'Académie française qui, belle joueuse, élira cependant Flers en 1920. Parmi leurs œuvres on retiendra également *Miquette et sa Mère* (1906), *L'Ane de Buridan* (1909), *Le Bois sacré* (1910), *La Belle Aventure* (1913). Après la guerre, Robert de Flers — Caillavet étant mort en 1915 — écrira avec Francis de Croisset (1877-1937) plusieurs pièces dont *Les Vignes du Seigneur* (1923) dont chacun connaît la scène d'ivrognerie si magistralement interprétée par Victor Boucher.

— **Tristan Bernard,** pseudonyme de Paul Bernard (1866-1947), ne peut, lui non plus, être considéré comme un authentique vaudevilliste : il est trop négligent — sauf exception — pour s'astreindre à charpenter une intrigue un peu compliquée. Il a surtout donné des pièces charmantes d'un caractère difficilement définissable, des fantaisies, pourrait-on dire, comme *Monsieur Codomat* (1907) ou *Le Petit Café* (1911). Certaines œuvres, cependant, sont proches du vaudeville : *Les Jumeaux de Brighton* (1908), dont il est vrai que le sujet était emprunté à un vrai vaudeville latin, les *Ménechmes* de Plaute, ou encore *L'Anglais tel qu'on le parle* (1899) ; dans cette pièce, la présence d'un « interprète » qui ignore totalement la langue qu'il est censé comprendre est à l'origine d'amusants quiproquos.

CHAPITRE V

# LE VAUDEVILLE MODERNE DE 1918 A NOS JOURS

## I. — De 1918 à 1944

Retraçant l'histoire du théâtre sous la Troisième République, René Peter estimait que le vaudeville était mort avec Georges Feydeau, en 1921. Celui-ci d'ailleurs n'écrivait plus guère de vaudevilles depuis plusieurs années mais plutôt des farces conjugales d'un comique grinçant comme *Feu la mère de Madame* (1908), ou *On purge Bébé* (1910). N'abandonnait-il pas ainsi lui-même le genre qui lui avait apporté la gloire ? Des symptômes de cette mort du vaudeville, certains critiques croyaient en discerner déjà aux approches du premier conflit mondial. Evoquant un vaudeville donné en 1913, Louis Schneider parlait d'un « genre dramatique usé ». Et il attribuait cette décadence à la tristesse générale qui avait pénétré la société. « Le théâtre devient triste : la comédie moderne s'affuble du correctif de *dramatique* ; enfin la comédie légère, pleine de grâces subtiles et mièvres déguise mal un sourire sceptique et désabusé. » Cette « neurasthénie générale » était-elle obscure prescience de l'holocauste qui allait bientôt ravager l'Europe ? Toujours est-il que ce

n'était ni la première ni la dernière fois que l'on devait dresser le constat de décès du genre.

En fait la guerre de 1914-1918 n'allait pas, loin de là, lui donner le coup de grâce. Pendant la période qui suit le conflit et que l'on désigna du nom d' « années folles », naît par réaction contre les horreurs que l'on avait connues, une extraordinaire soif de jouissances. Fait caractéristique, de nombreux théâtres se transforment durant les entractes en dancings. Ils ouvrent parfois leurs portes deux heures avant la représentation, afin que l'on puisse danser plus longtemps encore.

Le vaudeville, théâtre gai par excellence doit, logiquement, bénéficier de ce nouvel état d'esprit. C'est bien ce qui a lieu. Malgré les constatations pessimistes que nous avons évoquées, il faut bien reconnaître que le genre, sans jouir de l'éclatante santé dont il avait bénéficié à la Belle-Epoque est encore très vigoureux. Peut-être sa qualité technique s'est-elle légèrement amoindrie : « Les auteurs, fait observer Peter, ont perdu le goût de la logique précise qui présidait à la construction de leurs intrigues ; dans ce monde qui est absurde, la guerre l'a prouvé, les *sketches* et les *gags* leur suffisent. » De fait il existe encore des vaudevillistes, mais leur réputation n'a jamais, sauf exception, été aussi mauvaise. Ils subissent le mépris écrasant de la classe « intellectuelle », notamment des partisans d'un théâtre littéraire et des membres du Cartel, Copeau notamment, qui voient dans le vaudeville la production la plus exécrable du Boulevard, qu'ils maudissent. Malgré ces attaques contre lesquelles, presque seul, s'insurge Paul Léautaud, le genre tient bon, au moins sur le plan quantitatif. Entre 1918 et 1939, les théâtres parisiens donnent chaque année, sans compter les reprises, une dizaine de vaudevilles. Certaines salles,

le Palais-Royal, et, dans un genre plus populaire, le Théâtre Cluny et le Théâtre Déjazet montent presque uniquement ce genre de pièce. D'autres, comme les Nouveautés en donnent un grand nombre ; enfin les Variétés, l'Athénée, les Bouffes-Parisiens, voire le Théâtre Antoine, en montent assez souvent. Ainsi le vaudeville occupe-t-il fermement tout un secteur de la vie théâtrale parisienne ; en province, grâce aux tournées, son succès est encore plus net. Certaines pièces obtiennent de véritables triomphes : ainsi *Le Chasseur de chez Maxim's* (saison 1920-1921) d'Yves Mirande, joué 601 fois, *Le Monsieur de cinq heures* (1924) de Maurice Hennequin et de Pierre Véber, 568 fois, ou *Bichon* (1935) de Jean de Létraz. Dans le genre de la comédie-vaudeville, Louis Verneuil voit la plupart de ses œuvres bénéficier de plusieurs centaines de représentations. Pendant la saison 1927-1928, il donne 4 pièces nouvelles et 5 reprises : il est joué 1 200 fois.

Par ailleurs, on assiste, à partir de 1935 environ, à une sorte de réhabilitation intellectuelle des vaudevilles anciens de Labiche et de Feydeau. Ainsi, en 1938, la Comédie-Française reprend *Un Chapeau de Paille d'Italie* (mise en scène de Gaston Baty) et l'Odéon, *La Dame de chez Maxim*, qui y reçoit un accueil triomphal. En cette occasion Robert Kemp, le critique du *Temps*, observe que, pour nombre de jeunes spectateurs, Feydeau est un précurseur du théâtre surréaliste. Le mouvement s'accentue sous l'Occupation et après la Libération : en 1941, *Un Chapeau de paille d'Italie* est à nouveau repris, mais au Théâtre-Français cette fois-ci, et *La Cagnotte* à l'Odéon. D'autre part, en cette même année, la Comédie-Française inscrit à son répertoire *Feu la mère de Madame*, qui, à vrai dire, n'est pas un vaudeville à proprement parler, mais ce geste consacre Feydeau et d'ailleurs, les

vrais vaudevilles, *Un Fil à la patte*, *Le Dindon*, etc., seront joués un peu plus tard au Français. De toute façon, sous la guerre et sous l'Occupation, en dehors de ces reprises, le genre continue à prospérer : c'est une façon d'échapper aux événements, de montrer que « la vie continue » : ainsi le Palais-Royal donne-t-il, pendant la « drôle de guerre », *Permission de détente* (1940) d'Yves Mirande, une sorte de vaudeville patriotique. Il reprend la même année *La Merveilleuse Journée* du même auteur et *Ma Dame est avec moi* de Pierre Véber. De 1941 à 1944, cette salle donne, avec un succès considérable, des vaudevilles de Jean Guitton, de Mirande et de Létraz qui, bien que d'inégale valeur, assurent, à tout le moins, la permanence du genre.

## *LES AUTEURS (1918-1944)*

— **Yves Mirande** (pseudonyme de *Charles Anatole Le Querrec*) (1875-1957). D'abord journaliste, il collabore au *Journal*, au *Radical* et à *L'Humanité*. Il écrit pour le théâtre dès le début du siècle, soit seul, soit en collaboration avec Henri Géroule (1875-1934) ou Gustave Quinson (1868-1934) devenu directeur du Palais-Royal en 1909. Citons parmi ses nombreuses pièces *Un Petit Trou pas Cher* (1909), et surtout *Le Chasseur de chez Maxim's* (1920), vaudeville écrit avec Quinson et qui fait de lui un homme célèbre.

Le triomphe de la pièce était mérité. L'auteur montrait ici qu'il n'était pas seulement capable de construire solidement un vaudeville mais aussi d'en animer les dialogues auxquels il savait donner un tour vif et piquant. On devait retrouver les mêmes qualités dans des œuvres telles que *Simone est comme ça* (1921) qui fut porté à l'écran, puis devint

une opérette, *Une Merveilleuse Journée* (1922), *Au premier de ces Messieurs* (1926), *Le Trou dans le Mur* (1929), *Une Bonne Fortune* (1931), *Saisissez-Moi* (1938). Yves Mirande a également écrit de nombreux livrets d'opérettes parmi lesquelles *Ta Bouche* (1922) — avec une musique de Maurice Yvain — dont une reprise récente, au Théâtre Antoine (1980) a rappelé la qualité. Il est aussi l'auteur de nombreux scénarios de films comme *Le Billet de Mille* (1933), *Moulin Rouge* (1939), etc., et le metteur en scène de deux d'entre eux. Enfin, il a laissé un fort amusant recueil de *Souvenirs* (1952).

— **Jean de Létraz** (1894-1954). Après des études de droit, Jean de Létraz, fils d'une actrice, commence à écrire pour le théâtre en 1917, avec *Cendre d'Opium*. Son abondante production (une centaine de pièces) comporte une majorité de vaudevilles ; moins spirituels et moins vifs que ceux de Mirande, ils sont souvent très bien construits, et moins vulgaires et grivois qu'on ne l'a prétendu, et que le donneraient à penser des titres comme *La Mariée en a deux* (1950) ou *La Pucelle d'Auteuil* (1952). Certains d'entre eux, comme *Le Voyage à Trois* (1927), *Bichon* (1935) dont le rôle principal était tenu par l'excellent Victor Boucher, ou *Moumou* (1944), sont d'ailleurs d'aimables divertissements qui ont obtenu un succès mérité.

Citons encore *On demande un ménage* (1942), *Descendez, on vous demande* (1946), *Une nuit chez vous, Madame* (1947), *L'Extravagante Théodora* (1948). Jean de Létraz avait, en 1942, succédé à Gustave Quinson à la direction du Palais-Royal, qu'il garda jusqu'à sa mort en 1954. Il a écrit par ailleurs les scénarios et les dialogues de films pour la plupart tirés de ses pièces. Létraz « avait un spectateur ravi, écrit P.-L. Mignon, en la personne d'Audiberti dont le regard de poète embrassait avec amusement cet

univers d'artifice "platéen", disait-il, né du plateau de scène et n'ayant d'autre existence que celle qu'il leur communiquait ».

*AUTRES AUTEURS*

— **Félix Gandéra** (1885-1957), ancien acteur du Théâtre-Français, devint, vers la fin de la première guerre mondiale, l'un des fournisseurs les plus actifs des salles spécialisées dans le vaudeville et la comédie légère : citons, *Le Coucher de la Mariée* et *La Dame de Chambre* (1918), *Mais les Hommes n'en sauront rien* (1920), *Atout cœur* (1922), *Il manquait un Homme* (1929). Après 1932, l'auteur abandonne le théâtre pour le cinéma, devenant scénariste et réalisateur. Les vaudevilles de Gandéra firent scandale à l'époque par leur grivoiserie.

— **Jean Guitton** (1887-1973), outre des livrets d'opérettes pour la Scala ou l'Eldorado, a donné des comédies légères et surtout des vaudevilles, ainsi, *Un Gosse dans les Choux* (1925), *Un Monsieur qui regrette* (1928), *Dans un Taxi* (1930), *Un Bébé au Pensionnat* (1941). Il a continué à écrire, après la guerre, des pièces qui s'apparentent plutôt à la comédie, comme, *Je l'aimais trop* (1951), *Lady 213* (1953) ou *Le Cocotier* (1953).

— **Benjamin Rabier** (1869-1939), bien connu comme dessinateur, est également l'auteur de vaudevilles populaires que leur grivoiserie destine manifestement aux adultes. Il avait déjà écrit, avant 1914, *Et ma Sœur ?* (1911). Il donne pendant l'entre-deux-guerres *Vierge et Cocotte* (1923), *Cinq Femmes sur le Dos* (1924), *Je marie ma femme* (1927), *Le Gigolo surmené* (1929), etc., fournissant surtout le Théâtre Déjazet.

— **Gustave Quinson** (1868-1943), après avoir été

codirecteur du Palais-Royal, en devient le directeur en 1909, fonction qu'il occupe jusqu'à sa mort survenue en 1942. Pendant les « années folles », gestionnaire remarquable, il dirige ou contrôle une dizaine d'autres salles, notamment le Gymnase, le Vaudeville, les Bouffes-Parisiens, formant ainsi une espèce d' « Empire Quinson ». Il forme une équipe d'auteurs destinés à fournir ses diverses salles en vaudevilles, comédies légères et opérettes. Son sens de la scène le pousse même à intervenir dans la création des œuvres. Si bien qu'il devient le collaborateur obligé de plusieurs vaudevillistes notamment de Mirande (*Le Chasseur de chez Maxim's* est « cosigné » par lui).

— Mentionnons encore **Raoul Praxy** (1891-1967), l'auteur d'*Un Tour de Cochon* (1920), de *Dollars* (1926), de *Zig-Zag* (1927), du *Jeu du Mari* (1928), etc., **Pierre Palau,** qui a écrit *Une Belle Gosse* (1926), *Monsieur le Sénateur* (1927), **Marcel Nancey** (1874-1944), **André Mouezy-Eon** (1880-1967) qui s'était déjà rendu célèbre avant la guerre par des vaudevilles militaires : *Tire-au-Flanc* (1904) surtout, mais aussi *Le Major Ipéca* (1906), *Panuchot Gendarme* (1909). Il continue dans cette veine avec *Les Dégourdis de la Onzième* (1928) mais sait varier son inspiration et donne également *Brin d'Amour* (1923), *Faut réparer Sophie* (1923), *Au Premier de ces Messieurs* (1926) avec Mirande, *L'Amour à l'Américaine* (1930), etc.

A côté de ces auteurs qui sont surtout des vaudevillistes, il faut mentionner ceux dont les pièces sont à mi-chemin entre le vaudeville et la comédie de mœurs ou la comédie sentimentale, un peu à la manière de Flers et Caillavet, par exemple, ou avec des formules différentes, mais qui sont influencées par le vaudeville.

— **Louis Colin du Bocage** dit *Louis Verneuil* (1893-1952) est le plus marquant de ces auteurs. Saisi, fort jeune, par la vocation théâtrale, il débute par des revues et par des levers de rideau en un acte. Il devient secrétaire général du Théâtre Fémina en 1912. Georges Feydeau encourage ses premiers essais. Il écrira 63 pièces en 3 ou 4 actes entre 1916 et 1939, sans compter les revues et les pièces en un acte, dont 38, seul, et 25 en collaboration avec Georges Berr. Parti aux Etats-Unis en 1940, il donne des pièces à Broadway, puis revient en 1952 à Paris où il se suicide. Il avait épousé la petite-fille de Sarah Bernhardt, puis Germaine Feydeau, fille de Georges. Homme de théâtre complet, il joue, dès 1917, dans ses propres pièces et assure personnellement leur mise en scène. Très tôt, il se refuse à subir les exigences des directeurs et assume les responsabilités financières de ses entreprises théâtrales : il loue des salles et réunit lui-même les capitaux nécessaires pour monter ses œuvres. Il dirige ainsi le Théâtre Antoine, le Théâtre de La Renaissance et le Théâtre Edouard VII. Il est, par ailleurs, le scénariste de nombreux films et il a laissé un passionnant livre de souvenirs, *Rideau à Neuf Heures* (1944) dont malheureusement seul le premier tome a paru.

L'abondante production de Louis Verneuil est très variée de sujet et de ton, allant de la comédie d'aventure : *Une Femme ravie* (1932) à la comédie satirique : *La Banque Nemo* (1932), en passant par la pièce policière : *M. Beverley* (1917), la comédie de mœurs et celle de caractère. Certaines pièces, par ailleurs, sont des comédies-vaudevilles. Nous évoquerons les plus réussies d'entre elles. C'est, d'abord, *Pour avoir Adrienne*, créé en 1917 au Théâtre Michel. Cette pièce manifestait des dons théâtraux qui apparaissent également dans *Le Fauteuil 47* (1923), œuvre servie

par le grand talent de Gaby Morlay (700 représentations). *Ma Cousine de Varsovie*, qui a été l'objet d'un très grand nombre de reprises, fait découvrir en 1923 au public parisien, une actrice roumaine, Elvire Popesco, que l'auteur a fait venir de son pays. Son accent, ses qualités d'actrice font merveille. L'une des meilleures pièces de Verneuil est probablement *L'Amant de Madame Vidal* (1928).

Cette œuvre avait été écrite en collaboration avec Georges Berr. C'est encore avec lui que Verneuil donne *Le Train pour Venise* (1937) qui est également une excellente comédie-vaudeville. Les pièces de Louis Verneuil figurent parmi les plus applaudies de l'entre-deux-guerres. Cependant leur auteur a été l'objet de nombreuses attaques, voire d'insultes. En 1946, Georges Pillement, dans son *Anthologie du Théâtre contemporain*, fait une allusion dédaigneuse à son œuvre et ne cite de lui que *Ma Cousine de Varsovie*, sans vouloir retenir le moindre fragment de ses pièces. En fait l'auteur est, pour la science de la scène, l'un des meilleurs artisans de son temps. Il possède une parfaite maîtrise du métier dramatique. Lugné-Poe, Antoine et Paul Léautaud, peu suspects de complaisance pour ce genre de théâtre, l'ont honnêtement reconnu. C'est ce qui explique, en grande partie, la longue série de succès qu'a obtenus ce dramaturge.

— **Georges Berr** (1867-1942), acteur, sociétaire de la Comédie-Française de 1893 à 1925, a écrit soit seul, soit en collaboration avec Paul Gavault ou Louis Verneuil, des comédies et des comédies-vaudevilles : ainsi *Le Million* (1910) porté plus tard à l'écran par René Clair, qu'il a écrit seul, ou *Maître Bolbec et son mari* (1926), et *Ma Sœur et Moi* (1928) avec Verneuil.

Sont également des vaudevillistes occasionnels ou

parfois des auteurs de comédies-vaudevilles, André Birabeau (1890-1974), avec *Un petit nez retroussé* (1924), *Une Femme qui a du sang dans les veines* (1930), *Côte d'Azur* (1931). Georges Dolley (1882-1958), avec *Le Mage du Carlton* (1926). Paul Armont (1874-1943) et Marcel Gerbidon (1868-1933), les auteurs de la savoureuse comédie de mœurs intitulée *L'Ecole des Cocottes* (1918), ont également donné des vaudevilles comme *Un Chien qui rapporte*, un de leurs plus grands succès.

## II. — De 1945 à nos jours

Les années qui suivent la seconde guerre mondiale constituent une période assez difficile pour le vaudeville : le souvenir des toutes récentes atrocités de la guerre empêche certains de nos compatriotes de goûter sans remords un genre réputé frivole. L'attitude des spectateurs est très différente, alors, de ce qu'elle avait été après 1918, pendant les « années folles », chez leurs aînés. Sans doute avaient-ils conscience que l'on était allé plus loin encore dans l'horreur. L'humanité s'interroge alors sur son destin, et la mode est plutôt aux pièces qui font « penser », à celles de Sartre par exemple, ou à celles de Camus. Dans un article datant de 1947, Robert Kemp résume bien l'état d'esprit d'une certaine partie du public : « J'adore, écrit-il, le théâtre comique. Mais je ne peux rire actuellement que de pièces comiques écrites avant nos malheurs (...). Labiche, Feydeau, Courteline, avaient le droit de rire. Leur jovialité n'insultait pas la misère de leurs contemporains. Le sang versé était bu et séché autour d'eux (...). Le rire est bon, sain, délectable. Mais il ne faut pas qu'on y découvre de l'égoïsme, du cynisme et du commerce. Nos vieux rieurs ne me gênent pas. Les

rieurs de 1947 me donneraient une gêne insupportable. Momentanément, le seul théâtre comique est celui du répertoire. »

Effectivement, si la réhabilitation des œuvres anciennes, déjà amorcée avant 1939, se poursuit (nombreuses reprises de Labiche et surtout de Feydeau), le vaudeville contemporain semble bien, pour sa part, être tombé dans une certaine léthargie, malgré les efforts fournis par les vaudevillistes d'avant-guerre comme Jean de Létraz, devenu en 1942 directeur du Palais-Royal, pour le réanimer (*Une Nuit chez vous, Madame,* en 1947, *L'Extravagante Théodora*, en 1948, *La Pucelle d'Auteuil*, en 1952).

Cependant, une dizaine ou une quinzaine d'années après le dernier cataclysme mondial, les consciences les plus inquiètes estiment qu'on peut à nouveau rire légitimement. De nouvelles générations de vaudevillistes vont prendre la relève : ainsi, déjà, avec *La Bonne Anna* (1958) qui devait rester à l'affiche, à Paris seulement, pendant 1 200 représentations, pièce qui déridait les plus sévères critiques, Marc Camoletti (né en 1923) montrait que la tradition vaudevillesque n'était pas morte. Il faisait mieux encore avec *Boeing-Boeing* (1960) dont le triomphe, tant en France (7 000 représentations) que dans le monde était significatif. Dans cette œuvre régnait, selon la formule exploitée par Feydeau, le seul comique de situation, sans la moindre prétention à la peinture des mœurs ou des caractères et tous les « mots » étaient eux-mêmes de « situation ». C'était le vaudeville à l'état pur. En outre, l'intrigue était si étroitement liée à l'usage d'un moyen de transport ultra-moderne (profession nouvelle d'hôtesse de l'air et contraintes horaires qui s'y rattachent) que ce genre dramatique, pourtant vieux de deux siècles et demi, apparaissait tout à fait adapté à notre époque.

*Bernard, architecte, explique à son ami Robert, arrivé d'Aix-en-Provence et célibataire comme lui, comment il s'arrange pour bénéficier de trois maîtresses sans que cette situation périlleuse lui procure le moindre ennui. Ces jeunes femmes sont trois hôtesses de l'air appartenant à trois compagnies aériennes différentes : l'une est française, l'autre allemande, la troisième américaine. Chacune d'entre elles passe deux jours chez lui, puis est contrainte par son horaire à laisser le champ libre à la suivante. « Ce sont, explique Bernard, des allées et venues organisées, réglées, mathématiques, puisque les horaires sont faits par des polytechniciens. La terre tourne et mes femmes tournent tout autour ! (...). Et comme ça, je mène la petite vie de famille du parfait polygame, avec les femmes au foyer (...). Non seulement je change de femme trois fois par semaine, mais je change aussi de nourriture (...) aucune monotonie d'aucune sorte. Ni au lit, ni à table ! Comme tu vois, tout ça est parfait ! »*

*A Robert un peu sceptique, Bernard propose de rester quelques jours chez lui pour qu'il constate,* de visu, *avec quelle perfection fonctionne son système. On devine que cette merveilleuse mécanique souffrira de quelques ratés, et que, comme chez Feydeau, les personnages qui n'auraient pas dû se rencontrer risqueront fort de se trouver nez à nez. Tout cela finira par un triple mariage.*

Tandis que l'auteur poursuivait sa brillante carrière avec des pièces dont la dernière en date est *Pyjama pour six* (1985), d'autres vaudevillistes, par les succès considérables qu'ils obtenaient sur la scène, venaient témoigner que le genre était toujours en pleine santé. Claude Magnier (1920-1983) avec *Oscar* (1958) et *Jo* (1964) notamment, Jean Poiret (né en 1926) avec *La Cage aux Folles* (1973), dont le troisième acte atteignait presque à la « folie » de Feydeau, et avec *Joyeuses Pâques* (1980). *La Cage aux Folles* avait été jouée pendant cinq ans de suite au Palais-Royal, bénéficiant dans cette salle de 1 753 représentations et poursuivant ensuite sa carrière sur d'autres scènes françaises et étrangères. Un nombre important des pièces dont nous venons de parler devaient d'ailleurs être portées à l'écran, tant en France qu'aux Etats-Unis, attestant là encore la vitalité du genre.

Ajoutons que plusieurs auteurs de comédies de mœurs ou d'observation ne dédaignent pas d'utiliser, dans certaines de leurs œuvres, des procédés vaudevillesques, de manière à pimenter leurs intrigues ou, plus encore, à placer leurs personnages dans des situations qui leur permettent d'en mieux étudier tous les aspects psychologiques. Ainsi André Roussin dans *La petite Hutte* (1947), dont l'idée initiale a été empruntée à Feydeau, ou encore dans *Nina* (1949), pièce dans laquelle un mari venu tuer l'amant de sa femme trouve le séducteur préparant son suicide et... le sauve de la mort. De même Pierre Barillet et Robert Grédy dans *Le Don d'Adèle* (1950) ou dans *Fleur de Cactus* (1964). Sans doute ces pièces sont-elles avant tout des comédies ; mais, dans la première, les auteurs nous présentent une domestique qui possède le don de double vue, ce qui est à l'évidence une donnée de vaudeville ; dans la seconde le héros, prisonnier d'un mensonge initial, est irrésistiblement entraîné dans un engrenage de mésaventures dont il a lui-même déclenché la marche. En ce sens, n'est-ce pas du Feydeau ? On pourrait ici parler encore une fois de comédie-vaudeville, appellation qui, d'ailleurs, n'a jamais disparu complètement des affiches et des programmes.

L'influence du vaudeville et, par conséquent, son importance se manifestent même dans certaines pièces de Jean Anouilh ou de Marcel Aymé qui, de prime abord, paraissent n'entretenir que peu de rapports avec ce genre. Marc Beigbeder n'a pas tort d'y déceler ce qu'il nomme une certaine « vaudevillité » ou encore une « théâtralité mécanisée » : il cite à ce propos des œuvres comme *L'Invitation au Château* (1947), *Ardèle ou La Marguerite* (1948), *La Valse des Toréadors* (1952). En ce qui concerne Marcel Aymé, aussi, on pourrait invoquer des œuvres comme *La Tête des Autres* (1952), pièce satirique, certes, mais dont l'intrigue appelle les mêmes remarques.

Certains des auteurs que nous venons de citer, Roussin, par exemple, tout en reprenant des procédés de vaudeville, semblent bien ne pas les prendre au sérieux, invitant ainsi le public à une sorte de complicité amusée. Ce jeu-là, d'autres dramaturges le jouent plus ouvertement encore : ainsi Alexandre Breffort, amoureux du vieux vaudeville de style XIX^e siècle, lui rend un espiègle hommage en écrivant *Ta Femme nous trompe* (1964), sous-titré : « pièce en trois placards et six caleçons », et où l'on compte quatre cocus, nombre de quiproquos, et de « Ciel, mon mari ! ». De son côté, Françoise Dorin, dans *Le Tournant*, s'amuse à placer son héros, intellectuel gauchiste et contempteur du Boulevard, dans une situation à la Feydeau, en le contraignant à s'enfermer dans une armoire.

Attestent encore l'importance du vaudeville dans la vie théâtrale française, de nombreuses adaptations de pièces anglo-saxonnes, surtout anglaises, à vrai dire, qui relèvent de ce genre et obtiennent sur nos scènes un succès qu'elles ont déjà connu à l'étranger. Elles contribuent ainsi à vivifier le genre par l'apport d'un sang nouveau. Citons, par exemple : *Relatively speaking* d'Alan Ayckbourn, adapté par Eric Kahane sous le titre de *Pantoufle* (1970), *The secretary Bird* de Douglas Home, traduit sous le titre d'*Un Canard à l'Orange* (1971), *Norman is that You ?* de Ron Clark et Sam Bobrick, adapté par Jean Cau sous le titre de *Pauvre France* (1971) et repris en 1981 ; mentionnons encore, parmi les nombreuses pièces d'origine anglo-saxonne jouées en France, *Le Vison Voyageur*, *Le Saut du Lit* (1972), *Trois lits pour Huit* (1977), *En Sourdine, les Sardines* (1982), *Une Clé pour Deux* (1984), *Deux Hommes dans une valise* (1984), etc., les auteurs les plus adaptés étant Ray Cooney, John Chapman et Alan Ayckbourn.

CHAPITRE VI

# LES CONDITIONS DE LA CRÉATION

## I. — La production dramatique et ses problèmes

Ce qui frappe, quand on examine l'histoire du vaudeville, c'est, pendant longtemps, jusqu'à la fin du XIX^e siècle ou peu s'en faut, le nombre considérable de pièces que les auteurs sont amenés à écrire. Ainsi Lesage donne-t-il, seul ou en collaboration, une centaine de pièces à la Foire. Les Panard, les Favart, les Taconnet, les Piis, les Barré, les Radet sont eux aussi singulièrement féconds. Il en est de même au XIX^e siècle. On cite souvent le cas de Scribe qui donne environ 400 pièces, de Labiche qui en écrit 173, ce qui est énorme, même s'il ne s'agit pas exclusivement de vaudevilles. Mais à cette époque, nous l'avons vu plus haut, une production de 2 à 300 pièces n'est pas exceptionnelle : Bayard, Carmouche, Clairville ou Ferrier en ont fait autant, voire davantage. Les raisons de cet état de choses sont multiples : jusqu'à la fin du Second Empire, les pièces sont nettement plus courtes qu'en 1900. La plupart d'entre elles ne comportent qu'un acte, quelquefois deux : on en joue donc souvent trois à chaque séance et les besoins sont grands. D'autre part, le public de théâtre est beaucoup moins nombreux que de nos jours où l'on voit telle pièce comme *Boeing-Boeing* ou *La Cage aux Folles* tenir l'affiche pendant plusieurs années, si bien que pendant ces longues périodes, les directeurs ne cherchent pas à monter de nouvelles œuvres. Au contraire, au XVIII^e siècle, quelques dizaines de représentations permettent à tout le public (10 000 personnes, environ, d'après Henri Lagrave, vers 1750) de voir la pièce et l'on cite comme un « succès éclatant » les 44 représentations de *La Princesse de Carizme* de Lesage. Les

200 représentations de *La Chercheuse d'Esprit* de Favart apparaissent comme l'événement du siècle. Il faut donc une quantité considérable de pièces pour alimenter des théâtres où la rotation des œuvres est si rapide. Il en est de même au XIX^e siècle. Ainsi, pendant la semaine du 19 au 25 novembre 1804, le Théâtre du Vaudeville ne donne-t-il pas moins de 14 œuvres différentes en 6 jours. En 1832, le Palais-Royal monte 44 pièces et il en donne encore 27 en 1860. Sans doute le public potentiel s'élargit-il au fil des années grâce aux progrès de l'instruction publique et les pièces devraient-elles logiquement rester à l'affiche plus longtemps. Mais ce phénomène est compensé par la multiplication du nombre des salles à partir de la fin du XVIII^e siècle, et au cours du XIX^e, ainsi que par la proportion croissante, parmi les théâtres, de ceux qui y donnent des vaudevilles, du moins jusqu'aux années 1860, où l'opérette vient leur faire concurrence.

Par ailleurs, le vaudeville a été longtemps attaché à l'actualité, d'où un incessant besoin de renouvellement. « Ce genre de pièce, écrivait J. Goizet en 1867, doit être fait vite, appris vite et joué plus vite encore puisqu'il est oublié de même. »

La situation se modifie cependant petit à petit : les œuvres deviennent plus longues (trois actes souvent, au lieu d'un ou deux) et remplissent à elles seules une séance : il en faut donc un nombre plus réduit. Ajoutons qu'elles dépendent beaucoup moins de l'actualité. Par ailleurs, le développement et la rapidité accrue des moyens de communication (chemins de fer) amènent à Paris un public plus nombreux de provinciaux et d'étrangers qui prolonge la vie des pièces. Si bien que le Palais-Royal, par exemple, ne donne pendant les cinq dernières années du siècle qu'une moyenne de six œuvres par an (reprises incluses). Certains vaudevilles, ceux de Feydeau notamment, totalisent plusieurs centaines de représentations, et l'on a noté qu'au XX^e siècle certaines pièces d'Yves Mirande, Louis Verneuil, Jean de Létraz, Marc Camoletti, Claude Magnier ou Jean Poiret parvenaient à des chiffres de représentations comparables et parfois largement supérieurs. Un facteur financier intervient ici pour prolonger la vie des œuvres, qui, sans être négligeable, était moins important aux XVIII^e et XIX^e siècles : les frais nécessaires pour monter une nouvelle pièce ont tellement augmenté qu'il est impensable à l'heure actuelle de voir un théâtre privé jouer en une seule saison, comme jadis, 20, 30 ou 40 pièces nouvelles. Pour ces salles, c'est le succès ou la mort.

La pratique de la collaboration, dont il faut maintenant dire un mot, semble aux XVIII^e et XIX^e siècles, avoir pour cause essentielle ces énormes besoins de production que manifestaient

les salles spécialisées dans le vaudeville. Accablés de besogne, les auteurs s'adjoignaient des aides. Par ailleurs, la libre émulation de deux ou trois talents complémentaires, l'atmosphère de gaieté spirituelle qu'elle ne pouvait manquer de susciter favorisaient la création comique. C'est pourquoi on voit Lesage écrire avec d'Orneval et Fuselier, Favart avec Panard, Barré avec Radet et Desfontaines. Scribe, là encore, est le champion : lorsqu'il fut élu à l'Académie, un critique s'exclama : « Ce n'est pas un fauteuil qu'il lui faut, c'est une banquette, pour y asseoir ses 48 collaborateurs ! » Rappelons aussi les nombreux dramaturges qui travaillèrent avec Labiche, et les couples Duvert et Lauzanne, Meilhac et Halévy, Flers et Caillavet, Mirande et Quinson, Verneuil et Berr, etc.

Le nombre des auteurs qui collaboraient à une même pièce était en général de deux ou trois, mais parfois aussi de quatre ou cinq. Comment le travail de création était-il partagé entre les auteurs ? On imagine bien que les solutions apportées à ce problème étaient variables. Ce domaine est mal connu, sauf en ce qui concerne Labiche ; Jacques Gilardeau a pu examiner des documents qui montrent comment il travaillait avec ses collaborateurs (il n'a écrit seul que 4 pièces sur 173). La plupart du temps, les auteurs étaient des techniciens spécialistes de tel ou tel domaine particulier. Dans *Les Employés* (1844), Balzac évoque à propos du vaudevilliste du Bruel la manière dont les auteurs opéraient. Il y avait d'abord « un homme à idées, chargé de trouver les sujets et de construire la charpente ou *scénario* du vaudeville, puis un *piocheur* chargé de rédiger la pièce », enfin « *un homme mémoire*, chargé de mettre en musique les couplets, d'arranger les chœurs et les morceaux d'ensemble, de les chanter, de les superposer à la situation ». On appelait aussi « carcassier » l'homme habile à monter des intrigues, et « coupletier » celui qui s'occupait des chansons. Il existait par ailleurs des « ressemeleurs dramatiques » habiles à arranger les pièces des jeunes auteurs : dans les années 1870, on comptait, parmi ces derniers, Louis Clairville, Paul Ferrier, Henri Crisafulli et Edmond Gondinet. Bref, la nécessité de produire un très grand nombre de pièces avait abouti, au XIX^e^ siècle, à la création d'une véritable industrie du vaudeville. L' « atelier » de Scribe et, plus tard, celui de Clairville étaient célèbres. Ajoutons que les collaborations étaient parfois forcées, par exemple, dans le cas cité plus haut d'un auteur sans expérience, dont la pièce était « reçue » mais qui se voyait imposer un « arrangeur ». Parfois elles étaient anonymes : ainsi quand l'auteur était fonctionnaire, il craignait que ce genre d'activité ne le fît mal noter. Il se contentait alors

de toucher sa part des droits. Ainsi Alexandre Dumas père, jeune expéditionnaire dans les bureaux du duc d'Orléans, se garde bien de laisser apparaître son nom sur les affiches des deux vaudevilles qu'il fait jouer en 1825 et 1826 : seuls y figurent ceux de ses collaborateurs pour la première pièce ; pour la seconde, il se dissimule sous le pseudonyme de Davy, qui apparaît également lors de la publication de ces deux œuvres en volume.

Il n'est pas aisé de connaître avec précision la situation matérielle des vaudevillistes, qui a d'ailleurs considérablement évolué depuis le début du XVIII^e siècle. Les auteurs du Théâtre de la Foire semblent avoir assez bien vécu du produit de leur travail. Ils étaient payés tantôt au forfait, tantôt au pourcentage. Il n'existait pas, sur ce point, de règles bien définies. Nous savons que Lesage et Fuselier, par exemple, touchaient 2 000 livres par Foire, ce qui leur assurait une existence assez cossue. Souvent, d'ailleurs, les auteurs étaient, sous telle ou telle forme, partie prenante dans la gestion financière d'un théâtre et leurs revenus, comme ceux du directeur, étaient proportionnels aux succès obtenus... Certains dramaturges étaient pensionnés par le Roi ou la Reine ou par d'importants personnages, mais ces pensions n'étaient pas toujours versées avec régularité. Le sort des auteurs pouvait dépendre du caprice d'un grand : que l'on songe aux démêlés du ménage Favart avec le Maréchal de Saxe. Il faut mentionner aussi les commandes que certains recevaient, à l'occasion de telle ou telle fête. Quelques auteurs, d'autre part, vivaient fort mal, comme l'insouciant Taconnet dont le penchant à l'ivrognerie n'arrangeait pas les affaires.

Nombre d'entre eux, d'ailleurs, étaient exploités : dans les années 1780, Piis et Barré donnent 16 vaudevilles au Théâtre-Italien, dont 4 seulement rapportent à cette salle plus de deux millions : ils ne touchent eux-mêmes que 1 200 francs. Certains auteurs se révoltent contre cette situation : on connaît l'action de Beaumarchais dans ce domaine, les progrès apportés par les lois de 1791 et de 1793, la création, en 1791, d'un *Bureau dramatique*, forme originelle de la *Société des auteurs et compositeurs dramatiques* : cette société organise une agence de perception des droits. Mais il y a encore beaucoup à faire puisque, par exemple, *La Chatte merveilleuse* (1810), vaudeville de Désaugiers, qui rapporte aux Variétés plus de trois millions de recettes ne vaut chaque soir à son auteur que 13 ou 14 francs ! Grâce aux efforts de Scribe, la situation s'améliore et en 1837, se crée *La Dramatique*, société civile de perception des droits ; le paiement au pourcentage devient monnaie courante, et le métier de vaudevilliste peut alors être très rentable. Ce n'est pas sans raison que

Balzac dans *Les Employés*, en 1844, nous montre Du Bruel triplant ses émoluments de fonctionnaire grâce à ses collaborations à plusieurs vaudevilles. C'est évidemment peu de choses à côté des sommes considérables gagnées par Scribe ou, un peu plus tard, par Labiche qui peut, grâce à ses droits, acheter en Sologne le château de Souvigny, ou encore par Georges Feydeau qui, malheureusement, dépense la majeure partie de ses gains en spéculations malencontreuses. Les droits actuels, qui se montent à 12 % de la recette brute, assurent à ceux de nos vaudevillistes dont les pièces restent parfois plusieurs années à l'affiche, des revenus considérables, d'autant qu'il convient d'y ajouter les droits perçus en province et à l'étranger, sans compter les droits d'adaptation télévisée ou cinématographique.

## II. — Acteurs, troupes, mise en scène

Aussi longtemps qu'il a comporté des couplets, c'est-à-dire depuis le début du XVIII^e^ siècle jusqu'à la fin du Second Empire, le vaudeville a posé aux acteurs des problèmes particuliers : ils devaient être capables de chanter. Hâtons-nous de le dire, cependant : on n'était pas toujours très exigeant sur ce chapitre. Il s'agissait avant tout de bien jouer. Il nous reste une lettre où la comédienne Suzanne Brohan explique comment, avant de l'engager pour jouer un vaudeville, on voulut, en 1828, s'assurer de ses qualités vocales : c'était manifestement une simple formalité. En réalité, on demandait surtout à l'acteur d'être à même, tout en chantant agréablement, de « détailler » le couplet à pointes de manière à en faire ressortir tout l'esprit. Il s'agissait de faire « passer » auprès d'un public, certes complice, mais qui ne tolérait pas tout, les équivoques polissonnes et les sous-entendus libertins. Aux dires de ses contemporains, Mme Favart excellait dans ce domaine.

En ce qui concerne les qualités des comédiens, en revanche, tous les critiques, à toutes les époques de l'histoire du vaudeville, soulignent l'importance considérable de l'interprète et de ses dons comiques, dont dépend, pour une large part, la réussite ou l'échec d'une œuvre. On voudrait pouvoir rendre hommage ici à tous les acteurs qui ont associé leur nom à la réussite d'une œuvre, par exemple à Brunet, le créateur de M. Dumollet, à Arnal dont le talent reste lié à ceux de Duvert et Lauzanne, à Lhéritier et à Geoffroy, fidèles serviteurs de Labiche, à Germain et à Torin, sans lesquels le triomphe de Feydeau eût été moins complet... sans oublier les actrices comme Léontine Fay, Jenny Vertpré,

Virginie Déjazet, Rose Chéri, Hortense Schneider ou Cassive, l'inoubliable « Dame » de chez Maxim. Plus récemment, on se souvient que l'extraordinaire interprétation du personnage de Bouzin, par Robert Hirsch, dans la reprise d'*Un Fil à la Patte* à la Comédie-Française, en 1961, avait largement contribué au succès de la pièce : la scène de l'escalier, notamment, est devenue un morceau d'anthologie. Conscients de l'importance de l'acteur, certains vaudevillistes, et non des moindres, ont écrit des pièces pour tel ou tel d'entre eux, taillant des rôles à leurs mesures exactes.

En ce qui concerne ce type de pièce, cependant, plus importante que les talents individuels, apparaît la qualité de jeu que présente l'ensemble de la troupe. Pendant presque toute l'histoire du vaudeville, les troupes furent permanentes. L'habitude de jouer en commun, chaque jour, sous l'impulsion d'un directeur, ancien comédien lui-même, ou du comédien le plus expérimenté de la compagnie (le metteur en scène n'existait pas encore) donnait une homogénéité et une cohésion de jeu qui, tout autant que le talent de tel ou tel, assuraient le succès. C'est ainsi que, pendant des décennies, la critique a souligné la remarquable qualité de la troupe du Palais-Royal. Aujourd'hui, dans de nombreux cas, et notamment dans le secteur privé, les acteurs étant engagés au « coup par coup », c'est au metteur en scène qu'il revient d'assurer, mais la tâche est beaucoup plus malaisée, l'homogénéité du jeu de comédiens provisoirement réunis. Les théâtres subventionnés disposent encore, quant à eux, de troupes permanentes : c'est peut-être ce qui explique les représentations particulièrement réussies des pièces de Feydeau à la Comédie-Française, ce qui ne diminue nullement le mérite de ceux des metteurs en scène, comme Jacques Charon, qui eurent la chance de bénéficier de ces conditions privilégiées.

Comme le « mouvement » est, depuis Labiche, devenu la qualité essentielle d'un bon vaudeville, assurer ce dynamisme du jeu est devenu aussi l'une des tâches, et non des moindres, du metteur en scène. Au demeurant, ce dernier ne dispose pas toujours d'une liberté complète : ainsi dans le cas, exceptionnel, des œuvres de Feydeau. Par exemple, dans *La Dame de chez Maxim*, les indications de mise en scène fournies par l'auteur sont si précises et si abondantes qu'elles occupent dans l'édition imprimée autant de place que le texte même du dialogue. Dans ces conditions, l'on est contraint de les suivre à la lettre. Cela résulte du fait que l'auteur, ancien comédien, a en quelque sorte conçu simultanément sa pièce et sa mise en scène. Il a, tout en imaginant les répliques de ses personnages, « visualisé » leurs moindres gestes, leurs moindres mimiques. Mieux encore il avait noté musicale-

ment la façon dont tel de ses héros devait pousser telle exclamation. Le metteur en scène, les comédiens n'ont plus, alors, qu'à se laisser porter par ces multiples indications. Ils sont en général fort heureux de cette direction posthume d'un homme qui possédait le génie du théâtre.

## III. — Les salles

Les salles où se jouent les premiers vaudevilles, souvent nommés alors *opéras-comiques*, rappelons-le, sont, à l'origine, celles du théâtre de la Foire (Foires Saint-Germain et Saint-Laurent), avec toutes les vicissitudes que nous avons évoquées et qui accompagnent la naissance du genre. Ces théâtres ne sont pas initialement d'un grand luxe : ce sont des *loges*, comme l'on disait, construites en bois. Mais elles seront très vite, le succès venant, plus confortables, mieux équipées et mieux décorées. Pontau, directeur de l'Opéra-Comique à partir de 1728, ne charge-t-il pas Servandoni de la décoration ? Quant à la nouvelle salle de la Foire Saint-Laurent, bâtie par Arnoult sous la direction de Monnet, en 1752, elle est à l'avant-garde de l'architecture théâtrale de l'époque et servira de modèle à plusieurs théâtres. Mentionnons aussi le Théâtre-Italien, après le retour des comédiens transalpins en 1717, et pendant plusieurs périodes par la suite, ainsi qu'après 1760, les petits théâtres des Boulevards : Nicolet, Audinot, Les Associés, Les Variétés amusantes, l'Ambigu-comique, les Délassements comiques, auxquels il faut ajouter le Théâtre des Beaujolais construit, pour sa part, au Palais-Royal. Les salles des Foires, victimes de cette concurrence, devront fermer leurs portes à la fin du XVIII^e^ siècle. Cependant, cette époque verra naître le Théâtre du Vaudeville (1792) exclusivement destiné à la représentation de ce genre de pièce.

Par ailleurs, dès 1791, profitant du décret qui assure la liberté des théâtres, éclosent quantité de petites salles, souvent éphémères, dans lesquelles on donne, entre autres, de nombreux vaudevilles satiriques : Les Troubadours, le Théâtre de la Cité... Mais cette situation ne dure pas. Les autorités révolutionnaires exercent une surveillance féroce : une plaisanterie, une phrase mal comprise peuvent envoyer à la prison, voire à la guillotine... Les décrets de Napoléon I^er^ n'arrangent guère les choses puisque l'Empereur ne tolère plus que l'existence de huit salles, chacune très spécialisée. En fait, à cette époque, ce sont donc essentiellement le Vaudeville et, plus populaires, les Variétés, qui peuvent encore jouer des pièces à couplets. Graduellement, avec le retour

de la Monarchie, la situation s'améliore, notamment avec l'ouverture en 1820, d'une nouvelle salle, le Gymnase, où Scribe donnera la plupart de ses vaudevilles, puis en 1831, celle du Palais-Royal dont l'origine remontait au Théâtre des Beaujolais et qui, finalement, plus que le Vaudeville, deviendra le sanctuaire du genre. Cependant, la législation reste très contraignante : ainsi au Gymnase n'est-il possible de faire représenter que des vaudevilles à l'exclusion des comédies sans couplets et l'on a vu que Dumas fils avait dû ajouter des chansonnettes à sa *Dame aux Camélias* (1852) pour ne pas tomber sous le coup de la loi.

Il faudra attendre les décrets de Napoléon III (1864), pour que les théâtres, enfin libérés, puissent jouer des pièces de n'importe quel genre. Mais les directeurs n'en abusent pas, car leur public a contracté des habitudes dont il ne se défait pas aisément et ils ne tiennent pas toujours à prendre des risques. Certes le Gymnase et le Vaudeville s'orientent vers des œuvres plus littéraires que ne l'étaient les vaudevilles de leurs débuts (pièces d'Augier ou de Dumas fils) mais le Palais-Royal et les Variétés continuent à donner des vaudevilles. C'est en définitive le Palais-Royal qui reste le bastion du genre et c'est sur son plateau que triomphent les vaudevilles de Labiche (mais quand ce dernier veut faire représenter une comédie, il s'adresse de préférence au Gymnase).

Cependant on mesurerait mal le succès du genre si on ignorait l'existence, depuis la Monarchie de Juillet, d'une foule de petites salles. Folies dramatiques, Délassements comiques, Funambules, Petit Lazary... où prospère le vaudeville. Théophile Gautier, adversaire acharné du genre, est obligé de le reconnaître, dans un amusant article de *La Presse* paru en 1842 : « Croira-t-on, dans une centaine d'années (...), qu'un peuple réputé le plus spirituel de la terre, allait par manière de divertissement, s'enfermer dans des cavernes méphytiques, au fond de trous noirs, qu'on ne saurait comparer qu'à des tiroirs de commodes, sur des banquettes mal rembourrées, sans pouvoir bouger ni les coudes ni les jambes, les genoux meurtris, où la poitrine suffoque, au milieu des miasmes de gaz et des claqueurs, le tout pour voir un vaudeville de trois quarts, ou de profil ? » Ces salles, malheureusement, disparaîtront lors des travaux d'Haussmann, en 1862.

Au début de la Troisième République, et jusqu'en 1914, les théâtres sont encore plus ou moins spécialisés ; plusieurs d'entre eux, en effet, se consacrent presque entièrement au vaudeville : le Palais-Royal, toujours, les Nouveautés, où Georges Feydeau donnera un grand nombre de ses pièces, l'Athénée-Comique (fondé en 1866) pendant longtemps, le Théâtre Déjazet et le Théâtre Cluny. D'autres théâtres en jouent de temps en temps : le

Vaudeville, le Gymnase, les Variétés, la Renaissance ainsi que de nombreux cafés-concerts comme l'Eldorado, l'Alcazar ou la Scala. Les salles spécialisées dans le vaudeville se différencient sensiblement les unes des autres par leur public et par leur ton. C'est au directeur que revient le soin d'apprécier si la pièce qu'on lui apporte conviendra à son théâtre. C'est ce que note fort justement Adolphe Brisson : « tel ouvrage réussit en tel endroit et échouerait en tel autre. *Tire au Flanc* (pièce de Mouézy-Eon qui triomphait alors à Déjazet) n'aurait sans doute que médiocrement séduit les spectateurs des Nouveautés friands de mots plus épicés. *La Puce à l'Oreille* n'eût peut-être obtenu à Déjazet qu'un accueil maussade ». Et chacun sait que le Palais-Royal est, comme le dit un chroniqueur du XIX^e^ siècle, un « endroit où l'on va rire mais où jamais on n'a eu l'idée de conduire les jeunes filles ».

Pendant l'entre-deux-guerres, de nombreuses salles accueillent encore les vaudevilles. Outre les reprises, on en crée une dizaine chaque année. Certes, le Théâtre du Vaudeville, qui d'ailleurs ne méritait plus son nom depuis longtemps, disparaît en 1927, mais s'ouvre en 1925 le Théâtre de la Michodière qui donne de temps à autre ce genre de pièce. De même, le Théâtre Michel, fondé en 1906, qui voit la création, entre autres œuvres, de *Ma cousine de Varsovie* de Verneuil, et certaines salles comme le Théâtre Saint-Georges, le Nouvel-Ambigu, et les Théâtres Edouard-VII, Fémina, des Mathurins. Le Théâtre de la Potinière et le Théâtre Daunou, fondés respectivement en 1919 et 1921, consacrent aussi au vaudeville une part importante de leurs programmes. Mais les établissements qui se spécialisent le plus dans ce domaine demeurent les Nouveautés, l'Athénée, et, dans un genre plus populaire, le Théâtre Déjazet, le Théâtre Cluny et, à certaines époques de leur existence compliquée, les anciens cafés-concerts ou music-halls que sont la Scala ou l'Eldorado.

Depuis la Seconde Guerre mondiale, c'est encore le Palais-Royal qui demeure le temple du vaudeville, avec les Nouveautés. Mais d'autres salles en donnent assez fréquemment comme le Daunou, la Comédie-Caumartin, le Théâtre Michel, etc. Certaines salles ont disparu, comme le Théâtre Femina, le Théâtre des Capucines, le Théâtre Déjazet, le Théâtre Cluny... mais d'autres, dont ce n'est pas le répertoire habituel, se consacrent assez souvent aux reprises des vaudevilles anciens ; ainsi le Théâtre Marigny reprend-il, en 1948, *Occupe-toi d'Amélie*, en 1956, *L'Hôtel du Libre Echange*, en 1959, *Champignol malgré lui*, en 1967, *La Puce à l'Oreille* ; le Théâtre Sarah-Bernhardt monte *La Dame de chez Maxim* en 1951, le Théâtre Montparnasse, *La Puce à*

*l'Oreille* en 1952. Le Théâtre de la Madeleine, *Occupe-toi d'Amélie* en 1969, Les Bouffes-Parisiens, *Tailleur pour Dames* en 1985, etc.

Les théâtres subventionnés ne sont pas en reste : la Comédie-Française a donné, depuis la fin de la guerre, sans compter les pièces en un acte, 64 représentations de *La Dame de chez Maxim* (inscrite au répertoire en 1981), 81 représentations de *La Puce à l'Oreille* (inscrite en 1961) et 352 représentations du *Dindon* (inscrit en 1951). Les salles issues de la décentralisation interprètent également les vaudevilles de Labiche et de Feydeau : ainsi en 1985, Marcel Maréchal monte-t-il, au Théâtre national de Marseille, *La Puce à l'Oreille*. Au terme de cette brève étude des salles où se joue le vaudeville, il apparaît à l'évidence que ce genre a, depuis sa naissance, toujours occupé et occupe encore un secteur important de notre vie théâtrale.

## IV. — Le décor

Le décor du vaudeville depuis la naissance du genre et jusqu'au début de la Troisième République n'est pas, foncièrement, très différent de celui de la comédie classique telle qu'on la jouait à la Comédie-Française, si l'on en juge par les indications données en tête du texte des pièces et par les témoignages des contemporains : c'est, au XVIII^e^ siècle, un « salon », « un appartement », « une place publique » bordée d'édifices, une « maison avec un jardin », etc. Disons qu'à cette époque ces décors sont plus sommaires car les salles où l'on donne les vaudevilles disposent d'un budget moins important (théâtres de La Foire et des Boulevards, notamment). Au XIX^e^ siècle, âge d'or du vaudeville, les salles qui se spécialisent dans ce genre sont très prospères et peuvent donc investir davantage dans ce domaine. Mais il faut naturellement distinguer entre les établissements importants comme le Palais-Royal, le Gymnase ou les Variétés et tous les petits théâtres du « Boulevard du crime » dont Théophile Gautier évoquait si pittoresquement l'atmosphère. En fait, si tous ces décors ne différaient guère de ceux de la comédie, c'était tout simplement parce que les auteurs comptaient avant tout sur la gaieté pétillante des couplets semés de mots d'esprit pour attirer le public. On chercherait en vain ici ces décors à grand spectacle qui attiraient les foules aux représentations des mélodrames de Pixérécourt (éruption d'un volcan, explosion d'une poudrière...). On notera seulement quelques exceptions dues à la fantaisie baroque dont tel ou tel auteur faisait preuve dans la conception de sa pièce. Ainsi, dans *La Forêt de Dodone* (1721), Lesage et d'Orneval prévoient des chênes ambulants comportant chacun une petite

fenêtre à glissière. *L'Endriague* de Piron nous présente, en 1723, « un monstre ailé dont la longueur et la grosseur occupaient tout le théâtre » (ce que nous appellerions aujourd'hui la scène). Au siècle suivant, dans *Aventures et Voyages du petit Jonas* (1829) de Scribe, une baleine arrive sur la scène : une partie de son flanc s'ouvre, laissant voir au public un appartement de plusieurs pièces, avec des meubles construits en arêtes de poisson. Mais ce ne sont là que tentatives isolées et fantaisies sans lendemains car elles sont foncièrement étrangères à l'esprit du genre.

De même, lorsque dans les années 1875-1885 environ le vaudeville, qui a perdu ses couplets, subit une crise assez grave, on s'imagine que quelques « clous », dans le domaine du décor, pourront faire revenir les foules ; Sarcey entend un directeur de théâtre lui dire : « Vous ne connaissez pas le public : il lui faut un clou. Jamais il ne se dérangera pour voir un simple vaudeville où il n'y ait que de la gaieté et de l'esprit. » Voilà pourquoi, dans *Niniche* (1878), on aperçoit d'authentiques cabines de bain roulantes, ou, dans *Le Voyage en Suisse* (1879), l'intérieur d'un sleeping-car, etc. Là encore, on fait fausse route et d'ailleurs directeurs et auteurs le comprennent vite.

En réalité, après 1870, le décor du vaudeville va s'adapter rapidement à la transformation du genre : puisque les chansons s'en trouvent bannies et qu'il se fonde tout entier maintenant sur le comique de situation et le « mouvement » de l'action, on va multiplier les dégagements : portes et escaliers qui permettent les allées et venues, les entrées-surprises, les rencontres intempestives, les fuites et les poursuites. Placards et armoires seront précieux également, dans ce domaine. C'est principalement à Alfred Hennequin que le vaudeville doit cet aménagement du décor, à telle enseigne que, pendant quelques années, on appellera *hennequinade* toute pièce où les portes jouent un rôle important. C'est à ce moment-là que se fixe la formule de décor qui sera sans doute la plus employée désormais. Comme la plupart des vaudevilles se sont allongés et comportent trois actes, on utilise la formule A-B-A : deux décors pour trois actes, celui du premier étant identique à celui du troisième ; le premier a lieu chez le protagoniste, le second se situe en un lieu où il se rend à l'insu de sa femme (cabinet particulier, garçonnière, salon d'une cocotte, hôtel...). C'est là qu'ont lieu les rencontres intempestives. Le troisième nous ramène chez le héros où la pièce se dénoue.

Georges Feydeau, tout en continuant dans la voie tracée par Alfred Hennequin, va imaginer des décors à machines et des décors truqués : lit tournant de *La Puce à l'Oreille*, armoire dont le fond sert de porte pour passer dans une pièce voisine *(La*

*Duchesse des Folies-Bergères)*, miroir sans tain dans *Le Circuit*. Mieux encore, il utilise certains objets pour provoquer des péripéties, par exemple les sonneries spéciales qui, placées entre sommier et matelas, permettent de piéger les couples adultères dans *Le Dindon*, le « fauteuil extatique », grâce auquel on peut endormir, aussi longtemps qu'on le veut, les personnages qui s'y installent, dans *La Dame de chez Maxim* (1899), ou encore le phonographe à cylindre enregistreur, ancêtre de nos magnétophones, qui capte à leur insu la conversation de deux amants, dans *La Main Passe*. C'est Feydeau, en définitive, qui, par son imagination technicienne, a vraiment renouvelé le décor du vaudeville. Mais il semble bien que, depuis sa disparition, on soit revenu à une conception du décor qui, à nouveau, est purement et simplement celle de la comédie.

Un petit problème, enfin, s'est posé en ce qui concerne la reprise des vaudevilles anciens, notamment ceux de Georges Feydeau. L'auteur était mort en 1921 ; jusqu'aux années 1935, on a, en général, conçu des décors et des costumes contemporains de la date de la reprise. Puis, aux approches de la Seconde Guerre mondiale, on a adopté le parti de reconstituer un décor et des costumes anciens. On a spéculé sur l'attrait que présentait pour le public l'évocation d'une « Belle Epoque » fortement idéalisée. Et ce n'est pas l'une des moindres séductions de ces reprises que ces décors et ces costumes, lorsqu'ils sont conçus avec esprit. Même si l'auteur n'avait pas prévu que son œuvre se parerait un jour d'une valeur mythique qui en altérerait quelque peu la signification originale.

## CONCLUSION

Au terme de cette étude, nous espérons que nos lecteurs connaîtront mieux un genre dramatique injustement dédaigné jusqu'ici, un genre important dont on pourra bientôt fêter le tricentenaire, un genre qui, par la chanson, dont il est issu, est même enraciné dans notre terroir depuis les débuts du XV^e^ siècle.

Mais qu'en est-il aujourd'hui, en ce qui le concerne ? Qu'en sera-t-il demain ? Si nous tenons compte des quatre facteurs que nous avons analysés dans notre avant-dernier chapitre : vogue persistante du vaudeville ancien, énorme succès de plusieurs pièces nouvelles depuis les années 1955-1960, présence, au sein même de nombreuses comédies, de procédés relevant du vaudeville, et, enfin, multiples adaptations françaises d'œuvres anglo-saxonnes de ce type, nous serons forcés de convenir que, sans être aussi florissant qu'au siècle dernier, le genre est loin d'être moribond.

En 1972, l'un de nos auteurs dramatiques prétendait que l'insouciant vaudeville avait fait son temps, qu'il pouvait entrer désormais au musée imaginaire du Théâtre. Selon lui, notre époque inquiète était, en matière de comique, exclusivement celle de la farce grinçante, celle des Beckett, des Genet, des Ionesco ou des Pinter... La suite des événements n'a

pas confirmé cette analyse. Sans doute peut-on constater une crise d'auteurs. Les vaudevillistes dont nous avons parlé plus haut, nés, pour la plupart, entre 1920 et 1930, appartiennent à une génération qui s'éloigne, et, semble-t-il, leur relève n'est guère assurée. Mais n'en est-il pas de même pour l'ensemble du théâtre français et notamment pour celui dont les ambitions passent pour les plus élevées ? Qui, au juste, remplace Beckett, Anouilh, Ionesco... ou s'apprête à leur succéder ? Alors ? notre théâtre est-il « à bout de souffle », pour reprendre le titre d'un ouvrage récemment paru ? Le cinéma, la télévision lui ont-ils porté un coup mortel ? Nous ne le croyons pas : en parcourant l'histoire de la scène française, nous observons à plusieurs reprises des périodes de stagnation. Nous pouvons espérer qu'en ce qui touche le vaudeville, une des formes les plus intéressantes du théâtre comique, il se trouvera des auteurs de talent pour renouveler un genre qui possède d'autant plus de chance de survie qu'il se fonde sur les lois éternelles du comique telles que les a si justement définies Bergson : « Du mécanique plaqué sur du vivant. »

Par ailleurs, le nombre énorme de représentations dont ont bénéficié plusieurs vaudevilles depuis vingt-cinq ans — il atteint des sommets auxquels aucun autre genre dramatique ne peut prétendre — atteste que ce type de spectacle répond à un besoin profond du public. Et si, par hasard, c'était là une des formes de ce *Théâtre populaire* dont on s'échine en vain à découvrir la formule depuis des décennies ?

Encore faudrait-il que le vaudeville ne fût pas regardé comme un genre inférieur et, comme tel, boudé par d'excellents auteurs. Songeons que les dramaturges prétendus « sérieux », contemporains de Labiche ou de Feydeau, sont tous tombés dans

l'oubli le plus profond : qui lit encore — sans même parler de les jouer — Augier, Hervieu, Curel, Brieux, Bataille ou Porto-Riche, alors que survivent, presque seuls, les « amuseurs », naguère l'objet du dédain d'une intelligentsia aveuglée par sa prétention ?

# BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE


SUR LE VAUDEVILLE-CHANSON

Chailley (J.), La chanson populaire française, Paris, PUF, 1942.

Vernillat (F.) et Charpentreau (J.), La chanson française, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1971.

Davenson (H.), Le livre des chansons, Neuchâtel, La Baconnière, 1944.

Gasté (A.), Les Vaux de Vire de Jean le Houx, Paris, Lemerre, 1875.

Coirault (P.), Formation de nos chansons folkloriques, Paris, Ed. du Scarabée, 1953-1956.

SUR LE VAUDEVILLE

Matthes (L.), Vaudeville, Untersuchungen zu Geschichte und Literatur-systematischem Ort einer Erfolgsgattung (Studia Romanica, 52), Heidelberg, Carl Winter, 1983.

Spaziani (M.), Il Théâtre Italien di Gherardi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

Campardon (E.), Les spectacles de la Foire (...) depuis 1695 jusqu'à 1791 (documents d'archives), Paris, Berger-Levrault, 2 vol., 1877. Réimpression Slatkine, Genève, 2 vol., 1970.

Bonnassies (J.), Les spectacles forains et la Comédie-Française, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, Paris, Dentu, 1875. Réimpression Slatkine, Genève, 1970.

Albert (M.), Les théâtres de la Foire (1660-1789), Paris, Hachette, 1900. Réimpression Slatkine, Genève, 1969.

— Les théâtres des Boulevards (1789-1848), Paris, Hachette, 1902. Réimpression Slatkine, Genève, 1969.

Lurcel (D.), Le théâtre de la Foire au XVIII^e^ siècle, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10 /18 », 1983.

Bernardin (N. M.), La Comédie-Italienne en France et les théâtres de la Foire et du Boulevard (1570-1791), Paris, Edit. de la *Revue bleue*, 1902. Réimpression Slatkine, Genève, 1969.

Pré (C.), Le livret d'opéra-comique en France, de 1741 à 1789, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, microfiches, 1984.

Lenient (C.), La comédie en France au XVIII^e^ siècle, Paris, Hachette, 2 vol., 1888.

— La comédie en France au XIX^e^ siècle, Paris, Hachette, 2 vol., 1898.

Truchet (J.), Théâtre du XVIII^e^ siècle, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2 vol., 1972.

Lintilhac (E.), Histoire générale du théâtre en France, Paris, Flammarion, 1904-1909, t. IV et V.

Welschinger (H.), Le théâtre de la Révolution, 1789-1799, Paris, Charavay, 1881.

Carlson (M.), Le théâtre de la Révolution française, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1970.

Brenner (C.), Bibliographica. List of plays in the french language (1700-1789), Berkeley, 1947.
Gautier (Th.), Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans, Paris, Hetzel, 6 vol., 1858-1859, et réimpression Slatkine, Genève, 1968.
Janin (J.), Histoire de la littérature dramatique, Paris, Michel Lévy, 6 vol., 1853-1858.
Sarcey (F.), Quarante ans de Théâtre, Paris, « Bibliothèque des Annales », 8 vol., 1900-1901.
Noël (E.) et Stoullig (E.), Les annales du théâtre et de la musique, 1876-1916 (Stoullig seul après 1916), Paris, Charpentier, Berger-Levrault et Ollendorf.
Wicks (C. B.), The Parisian stage (catalogue des pièces jouées sur les différentes scènes de la capitale de 1800 à 1979), University of Alabama Press, 1950-1979.

LES AUTEURS

Spaziani (M.), Lesage e il teatro comico al principio dell' 1700, Rome, 1959.
Font (A.), Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, Paris, Fischbacher, 1894. Réimpression Slatkine, Genève, 1970.
Moland (L.), Théâtre de Désaugiers, précédé d'une introduction et de la liste des pièces, Paris, Garnier, 1887.
Arvin (N. C.), Eugène Scribe and the French theater 1815-1860, Harvard University Press, 1924.
Soupault (Ph.), Eugène Labiche, Paris, Mercure de France, 1964.
Gilardeau (J.), Eugène Labiche, histoire d'une synthèse comique inespérée, thèse de doctorat (1970), exemplaire dactylographié à la bibliothèque de la Sorbonne.
Autrusseau (J.), Labiche et son Théâtre, Paris, L'Arche, 1971.
Lorcey (J.), Georges Feydeau, Paris, La Table Ronde, 1977 (biographie de l'auteur).
Shenkan (A.), Georges Feydeau, Paris, Seghers, 1972.
Pronko (L. C.), Georges Feydeau, New York, Frederic Ungar Publishing, 1975.
— Eugène Labiche and Georges Feydeau, New York, Grove Press, 1979.
Gidel (H.), La dramaturgie de Georges Feydeau, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, et Paris, Champion, 2 vol., 1978 (épuisé).
— Le théâtre de Georges Feydeau, Paris, Klincksieck, 1979.
Esteban (M. A), Georges Feydeau, Boston, Twayne publishers, 1983.

# INDEX DES NOMS DE VAUDEVILLISTES


Ancelot, 66.
Armont, 103.
Ayckbourn, 107.

Barré, 21, 22, 27, 28, 31, 41, 42, 45, 47, 108, 110, 111.
Bayard, 66, 69, 108.
Beaunoir, 40.
Beffroy de Reigny, 23, 42.
Bernard, 73, 93.
Berr, 77, 101, 102, 110.
Beys, 14.
Bisson, 61, 77, 87, 91.
Blum, 69, 74, 77.
Bobrick, 107.
Boisselet, 48.
Bouilly, 44, 54.
Brazier, 47, 54.
Breffort, 106.
Burani, 77, 88.
Busnach, 69.

Caillavet, 75, 92, 93, 100.
Camoletti, 104, 109.
Carmouche, 108.
Carolet, 35.
Chapman, 167.
Chazal, 23.
Chazet, 54.
Chillac, 14.
Chivot, 49.
Clairville, 49, 66, 68, 69, 108.
Clark, 107.
Cogniard, 46, 67.
Cooney, 107.
Cordier, 49.
Crisafulli, 77, 110.
Croisset, 93.

Dartois, 53, 67.
Delacour, 67, 69.
Delautel, 27, 31.
Delestre-Poirson, 55.
Delosme de Montchesnay, 15.
Dennery, 48.
Désaugiers, 13, 41, 45, 47, 48, 52-53, 54, 66, 74, 111.
Desfontaines, 22, 25, 27, 41, 42, 47.
Desvallières, 77, 78, 88, 91.
Dieulafoy, 47, 54.
Dolley, 103.
Dufresny, 15, 16, 23.
Dumanoir, 48, 66, 67.
Dumersan, 67.
Dupaty, 45, 48.
Dupin, 46.
Duport, 57.
Duru, 49.
Duval, 45.
Duvert, 48, 67-69, 74, 110, 112.

Etienne, 45.

Fagan, 19, 38.
Fatouville, 15.
Favart, 19-21, 25-27, 30-33, 38-40, 108, 109-112.
Ferrier, 88, 108, 110.
Feydeau, 5, 61, 70, 72, 76, 77-87, 88-90, 94, 96, 101, 103-106, 109, 112, 113, 115, 117-119, 122.
Flers, 75, 92, 93, 100, 110.
Francis, 53.
Fuselier, 18, 25, 35-37, 110, 111.

Gandéra, 99.
Gandillot, 89.
Gavault, 92, 102.
Gentil, 53.
Gerbidon, 103.
Géroule, 97.
Gille, 70, 74.
Gouffé, 23, 54.
Guitton, 99.

Halévy, 52, 57, 69, 70, 74, 81, 110.
Hennequin (A.), 76, 81, 89, 90, 118.
Hennequin (M.), 77, 91, 92, 96.
Home, 107.

Jallais, 48.
Jouhaud, 47.

Kahane, 107.

Labiche, 5, 48, 49, 52, 58-66, 68, 69, 74, 78, 85, 86, 89, 96, 103, 104, 108, 110, 112, 113, 115, 117, 122.
L'Affichard, 28.
Lambert-Thiboust, 68, 74.
Laujon, 21, 31, 40.
Lauzanne, 48, 68, 74, 110, 112.
Léger, 23.
Lesage, 17, 18, 24-27, 31, 35-37, 40, 108, 110, 111, 117.
Létraz, 96-99, 104, 109.
Ligier, 45.
Lockroy, 57.
Lubize, 68.

Magnier, 105, 109.
Marc-Michel, 68.
Mars, 91.
Martin, 68.
Masson, 57.
Meilhac, 69-70, 74, 110.
Mélesville, 57, 66, 68.
Merle, 45, 54.
Millaud, 75.
Mirande, 96-98, 100, 109, 110.
Moline, 31.
Montépin, 71.
Moreau, 69.
Mouézy-Eon, 100, 116.

Nancey, 100.
Nus, 75.

Ordonneau, 91.
Orneval (d'), 18, 25, 31, 35, 36, 110, 117.

Pain, 44, 54.
Palau, 100.
Panard, 18, 28, 30, 38, 40, 47, 108, 110.
Pellaprat, 15.
Peter, 94, 95.
Petit aîné, 45.
Picard, 42, 50.
Piis, 21, 22, 28, 41, 108.
Pinel, 67.
Piron, 18, 30, 37, 40, 118.
Poiret, 105, 109.
Praxy, 100.

Quinson, 97-99, 110.

Rabier, 99.
Radet, 22, 25, 27, 29, 31, 41, 47, 108, 110.
Ravel, 45.
Raymond, 77.
Roger, 48.
Rougemont, 45, 47, 53, 54.

Saintine, 66, 68.
Sardou, 71.
Scribe, 4, 46-48, 50, 51, 55-58, 63, 66, 68, 69, 74, 76, 81, 108, 110, 112, 115, 118.
Servières, 45.
Simonin, 45.
Siraudin, 68, 69.

Taconnet, 22, 25, 30, 41, 108.
Théaulon, 68, 69.
Toché, 74, 77.

Uchard, 49.

Vadé, 20, 25, 29-31, 33, 40.
Valabrègue, 61, 77, 91.
Valois d'Orville, 27.
Varner, 57.
Véber, 90-92, 96, 97.
Verneuil, 96, 101-102, 109, 110, 116.

Wolff, 75.

Xavier, 57, 68.

Yvain, 98.

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION ..... 3

CHAPITRE PREMIER. — **Le vaudeville-chanson** ..... 7

CHAPITRE II. — **Le vaudeville au XVIII^e siècle** ..... 14

I. Naissance et développement du genre, 14. — II. L'esthétique du vaudeville au XVIII^e siècle, 23. — III. Les auteurs, 35.

CHAPITRE III. — **Le vaudeville de 1800 à 1870** ..... 43

I. Le vaudeville anecdotique, 44. — II. Le vaudeville-farce, 46. — III. L'évolution du vaudeville, 49. — IV. Les auteurs, 52.

CHAPITRE IV. — **Le vaudeville sans couplets (1870-1918)** 72

I. L'esthétique du genre, 72. — II. Les auteurs, 77.

CHAPITRE V. — **Le vaudeville moderne (de 1918 à nos jours)** ..... 94

I. De 1918 à 1944, 94. — II. De 1945 à nos jours, 103.

CHAPITRE VI. — **Les conditions de la création** ..... 108

I. La production dramatique et ses problèmes, 108. — II. Acteurs, troupes, mise en scène, 112 ; — III. les salles, 114 ; — IV. le décor, 117.

CONCLUSION ..... 120

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE ..... 123

INDEX ..... 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Octobre 1986 — N° 31 881

# Que sais-je ?

## COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

*fondée par Paul Angoulvent*

### *Derniers titres parus*

2286 **Les thérapies familiales** (J. Maisondieu et L. Métayer)

2287 **La psychologie des relations humaines** (R. Chappuis)

2288 **L'identité** (A. Mucchielli)

2289 **Les théories économiques** (P. Delfaud)

2290 **Les armes** (A. Collet)

2291 **Newton et la relativité** (J.-M. Rocard)

2292 **La responsabilité administrative** (J. Moreau)

2293 **Les Cours constitutionnelles** (L. Favoreu)

2294 **Economie du sport** (W. Andreff et J.-F. Nys)

2295 **Les groupes d'entreprises publiques** (L. Rapp)

2296 **La chiropraxie** (F. Le Corre et S. Haldeman)

2297 **Sociologie rurale** (M. Robert)

2298 **Le sommeil de l'enfant et ses troubles** (P. Mazet et A. Braconnier)

2299 **Audit et informatique** (J. Raffegeau et A. Ritz)

2300 **La République de Weimar** (R. Thalmann)

2301 **Le vaudeville** (H. Gidel)

2302 **La contrefaçon** (P. Brunot)

2303 **Le droit de l'immigration** (L. Richer)

2304 **La chimie nucléaire** (D. Blanc)

2305 **La presse féminine** (S. Bonvoisin et M. Maignien)

2306 **Droit fiscal international** (G. Tixier)

2307 **Ethnologie de la France** (J. Cuisenier et M. Segalen)

2308 **Le droit de la santé** (J.-M. de Forges)

2309 **Le trésorier-payeur général** (A. Neurrisse)

2310 **L'économie des pays du Benelux** (F.-J. Gay et P. Wagret)

2311 **La poétique** (H. Suhamy)

2312 **L'ethnologie** (J. Servier)

2313 **Méthode de l'ethnologie** (J. Servier)

2314 **Zola et le naturalisme** (H. Mitterand)

2315 **Le droit des peuples** (E. Jouve)

2316 **La CFDT** (M. Branciard)

2317 **Géographie des civilisations** (R. Breton)

2318 **J. S. Bach et l'orgue** (G. Guillard)

2319 **Les institutions sanitaires et sociales de la France** (A. Thévenet)

2320 **Histoire de l'armée française** (P. Fouquet-Lapar)

2321 **Les théories de la personnalité** (S. Clapier-Valladon)

2322 **L'Académie française** (J.-P. Caput)

2323 **Les méthodes en histoire** (G. Thuillier et J. Tulard)

2324 **Le monopole** (J. Magnan de Bornier)

2325 **La psychohistoire** (J. Szaluta)

2326 **Les grandes dates du XX^e siècle** (C.-O. Carbonell)

2327 **Le théâtre au XIX^e siècle** (P. Berthier)

2328 **Gestion comptable et financière** (A. Mikol)

2329 **Le référendum** (M. Guillaume-Hofnung)

2330 **La Banque mondiale** (H. Bretaudeau)